A L O I S R I E G L

DAS HOLLÄNDISCHE GRUPPENPORTRÄT

MIT ACHTUNDACHTZIG TAFELN

TEXTBAND

WIEN 1931
DRUCK UND VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN STAATSDRUCKEREI

BUCHUMSCHLAG NACH EINEM ENTWURF VON FRIEDA DICKER

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

Seite 294, Zeile 6	statt Tod sint	tot Sint
,, ,, ,, 10	,, Portetgroep von	Portretgroep van
,, ,, ,, 12	,, Nogeens	Nog eens
,, ,, ,, 19, 24 u. 39	,, Hoegewerff	Hoogewerff
,, ,, ,, 20 u. 44	,, von	van
,, ,, ,, 29	,, Jahrbook	Jaarboek
,, ,, ,, 43	,, een	en
Seite 295, Zeile 4	statt Jahrboek . . . Amstelsdamm	Jaarboek . . . Amstelodanum
,, ,, ,, 5 u. 21, u.		
,, 296, ,, 13	,, Schutterstukk	Schutterstuk
,, 295, ,, 9	,, Schutterstucken	Schutterstukken
,, ,, ,, 23	,, Problem	Probleem
,, ,, ,, 28	,, Andriaan	Adriaan
,, ,, ,, 31, u.		
,, 296, ,, 7 u. 12	,, en 17e	in de 17de
Seite 296, Zeile 4	statt amsterdamsche	Amsterdamsche
,, ,, ,, 15	,, teruggefonden	teruggevonden
,, ,, ,, 21	,, ontwoijs daaroor	ontwerp daarvoor
Seite 297, Zeile 3	statt Problem . . . Nachtwach	Probleem . . . Nachtwacht
,, ,, ,, 6	,, Tid	Tijd
,, ,, ,, 11	,, Iets	Jets
,, ,, ,, 14	,, teckening	teekening
,, ,, ,, 31	,, illustradet . . . de	illustrated . . . the
Seite 298, Zeile 8	statt von	van

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT DES HERAUSGEBERS

In seiner Spätrömischen Kunstindustrie und im Holländischen Gruppenporträt hat Alois Riegl seine an wissenschaftlicher Aktualität stets wachsende Theorie vom Kunstwollen, als eines hinter den bisherigen Stilbegriffen aufzeigbaren und aus der jeweiligen Weltanschauung erklärbaren inneren Organisationsprinzips der Kunstwerke dargelegt und zugleich an der Bearbeitung größerer Abschnitte der Kunstgeschichte fruchtbar gemacht. Wie die Spätrömische Kunstindustrie, ging im wissenschaftlichen Arbeitsgang Riegls auch das Holländische Gruppenporträt in letzter Linie aus seinen akademischen Vorlesungen hervor. Er hatte 1895/96 und 1900/01 über niederländische Malerei im XVII. Jahrhundert gelesen. Aus dieser umfassenden Behandlung des ganzen Stoffes, die in einem weiteren Band der Neuausgabe der Schriften Riegls veröffentlicht werden soll, griff er das Gebiet des Gruppenporträts, das, wie er selbst sagt, „wie kein anderes geeignet ist, den eigensten Charakter des holländischen Kunstwollens zu offenbaren", zu einer eingehenden Darstellung im Sinne jener in seinen letzten Lebensjahren erst voll entwickelten Theorie heraus.

Die wissenschaftliche Bedeutung der Schrift ist daher eine doppelte. Einmal ist es die reifste, noch nach der Spätrömischen Kunstindustrie entstandene Verkörperung seines Theoriengebäudes, somit eine Hauptgrundlage für das Verständnis Riegls als Theoretikers seiner Wissenschaft. Dann ist die Schrift an sich als Behandlung niederländischer Malerei des XVI. und XVII. Jahrhundert wertvoll. Die historische Darstellung dieses Gebietes ist in eigentümlicher Weise zurückgeblieben. Neben den vielen Materialsammlungen, Katalogen und Monographien gibt es bis heute keine Schrift, die als zusammenhängende historische Darstellung niederländische Malerei des XVI. und XVII. Jahrhunderts auf der neuern theoretischen Grundlage der Kunstgeschichte als autonomer Wissenschaft das Werk Riegls irgendwie zu ersetzen imstande wäre.

Es bedarf daher keiner weiteren Rechtfertigung, wenn der 1927 erfolgten Neuausgabe der Spätrömischen Kunstindustrie, die ja schon

ursprünglich als Buch vorlag, hier eine Buchausgabe des holländischen Gruppenporträts angereiht wird, das zuerst als Abhandlung im 23. Band des Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien 1902 unverhältnismäßig schwerer zugänglich erschienen war. Bearbeitet hat den Band Dr. Ludwig Münz. Die seit Riegls Werk bekanntgewordenen neuen Forschungsergebnisse wurden von ihm in mit * bezeichneten Anmerkungen dem vollständig und unverändert abgedruckten Text beigefügt. Nachwort und Bibliographie in diesem Zusammenhang beträchtlicher Werke und Aufsätze sind auch von Ludwig Münz verfaßt. Besonders geachtet wurde auf eine zweckentsprechende Illustration des Bandes. Für einen großen Teil der Abbildungen wurden die photographischen Vorlagen nach den Originalen neu hergestellt. Wertvolle Hilfe leisteten dabei die Galerieleitungen in Amsterdam, Haarlem und Berlin, denen dafür hier der wärmste Dank ausgesprochen sei. Die Direktion der österreichischen Staatsdruckerei war in jeder Hinsicht bemüht, ihrer besonders bei der Ausführung der Abbildungen nicht immer leichten Aufgabe gerecht zu werden. Dankenswerte Verdienste um das Zustandekommen des Buches haben Dr. Bruno Brehm und Dr. Alfred Hirsch, der das Register angelegt hat.

Wien, August 1930. *Karl M. Swoboda.*

Wer heute die alten holländischen Städte bereist, dem fallen namentlich in den Museen, aber auch in Rathäusern, Spitälern, Armen- und Gildenhäusern öfter Bilder von gewaltigen Dimensionen auf, wie er sie sonst nirgends zu sehen gewöhnt ist — Bilder mit zahlreichen, meist lebensgroßen Ganz- oder Halbfiguren, die entweder ohne jede Wechselbeziehung oder nur in loser Verbindung nebeneinandergestellt sind, so daß der Beschauer über ihre porträthafte Bedeutung kaum jemals im Zweifel bleibt. Aber schon innerhalb des Landes sind diese Gruppenporträte, wie man sie gewöhnlich zu bezeichnen pflegt, und die fast sämtlich aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert stammen, keineswegs über alle Provinzen gleichmäßig verbreitet. Bloß in Nord- und Südholland, an den Hauptsitzen der nationalholländischen Malerei, sind sie so recht zu Hause, vor allem in Amsterdam und zweiter Linie in Haarlem; und auch andere Städte setzten hier eine Ehre darein, ihre Bürger korporationsweise konterfeit zu sehen; so nebst Haag, Delft und Leyden selbst so kleine Orte wie Gouda, Alkmaar, Hoorn. Dagegen trifft man solche Bilder in den übrigen Provinzen der vormaligen Generalstaaten nur als vereinzelte, versprengte Ausnahmen und vollends außerhalb des Landes fehlt das Gruppenporträt so gut wie gänzlich. Selbst in den benachbarten südlichen Niederlanden, die doch bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts mit Holland in allen kulturellen Dingen eine Einheit gebildet hatten, ist es niemals zu einer wirklichen Gruppenporträtmalerei gekommen und auch in der alten holländischen Kunststadt Utrecht, die allezeit gewissermaßen das Bindeglied mit den flämisch-brabantischen Städten bildete, hat sie trotz vereinzelter Anläufe nicht recht Fuß fassen können.

Ebenso wie die Herstellung der Gruppenporträte durch die Maler war auch das Interesse des Publikums an denselben von Anbeginn auf Holland beschränkt. Während holländische Einzelporträte und Landschaften, Genrebilder und Stilleben im XVIII. und XIX. Jahrhundert in solchen Massen vom Ausland angekauft wurden, daß heute viele holländische Meister in ihrem Heimatlande gar nicht studiert werden können, sind die Gruppenporträte mit verschwindenden Ausnahmen an Ort und Stelle verblieben, was allein durch den Umstand, daß die meisten davon sich nicht im Besitze von Privaten, sondern von Korporationen befanden, nicht hinreichend erklärt wird. Das Ausland hat vielmehr diese Werke allezeit entschieden abgelehnt; es hat also

keinen Geschmack daran gefunden. Man braucht auch nicht lange darüber nachzudenken, wodurch wohl diese ablehnende Haltung begründet gewesen sein mag; denn das handlungslose Nebeneinander der Figuren oder ihre abgerissenen, auf halbem Wege ins Stocken geratenen Handlungen, wenn solche vorkommen, wirken oft schon auf den oberflächlichen modernen Beschauer teils langweilig, teils durch die anscheinende Unmotiviertheit geradewegs anstößig und auf das unter romanischen Kunsteinflüssen gestandene europäische Publikum der letztverflossenen zwei Jahrhunderte kann der Eindruck mindestens kein günstiger gewesen sein. Es ergibt sich hieraus die kunsthistorische Tatsache, daß das Gruppenporträt allezeit eine holländische Spezialität gebildet hat. Doch was verstehen wir überhaupt unter dieser Kunstgattung?

Das Charakteristische des Gruppenporträts ist die Mehrzahl der in ein Bild vereinigten Porträtfiguren, wodurch es zum Einzelporträt in Gegensatz tritt. Das Familienporträt, das uns in der Kunstgeschichte so häufig begegnet, bleibt davon ausgeschlossen; denn es bildet im Grunde bloß ein erweitertes Einzelporträt. Mann und Frau sind gleichsam zwei Seiten eines und desselben Wesens und die Kinder deren wesensgleiche Vervielfältigungen; sie gehören also schon körperlich von Natur wegen zusammen und es bedarf keiner besonderen Mittel der Auffassung und Komposition, um sie im Kunstwerk als eine Einheit wiederzugeben. Das Familienporträt ist darum auch so alt wie das Einzelporträt: es begegnet schon im frühesten Altertum, bei den Ägyptern des alten Reiches und später namentlich bei den Römern. Aus dem gleichen Grunde ist das Freundschaftsporträt auszuscheiden, das zwei, drei oder noch mehr durch bloße Zuneigung einander verbundene Personen gruppenweise vorführt und bei den Italienern und Flämen vorkommt. Die Gruppe, um die es sich bei den Holländern gehandelt hat, war vielmehr aus lauter völlig selbständigen Individuen gebildet, die sich nur zur Erlangung eines bestimmten gemeinsamen, praktischen, aber dabei doch gemeinnützigen Zweckes zu einer Korporation vereinigten und im übrigen jedes für sich gefaßt sein wollten. Das holländische Gruppenporträt besteht also im Grunde aus einer Anzahl von Einzelporträten; aber anderseits sollte doch zugleich auch der Charakter der Vereinigung, des temporären Zusammenschlusses zu einer Einheit im Bilde zum sinnfälligen Ausdrucke gelangen. Das holländische Gruppenporträt ist also weder ein erweitertes Einzelporträt noch eine sozusagen mechanische Zusammenstellung von Einzelporträts in ein Tableau: es ist vielmehr die Darstellung einer freiwilligen Korporation aus selbständigen, unabhängigen Individuen. Man könnte es auch als Korporationsporträt bezeichnen.

Korporationswesen und Gruppenporträtmalerei stehen also im demokratischen Holland wechselseitig in engen Beziehungen und ihre Schicksale sind unauflöslich miteinander verknüpft. Ihre strenge

Periode, die Zeit des Knospens, gekennzeichnet durch die Vorherrschaft der demokratischen Gleichheit und des streng Porträtmäßigen gegenüber Kommando und Einheitszwang, fällt in die letzten Dezennien vor dem Ausbruche der Glaubenskriege. Mit dem Unabhängigkeitskampfe kam in das Korporationswesen ein strafferer Zug zur Subordination, der sich auch in der Auffassung und Komposition der Gruppenporträts deutlich verrät und auf beiden Gebieten die Einheit auf Kosten der Individualität begünstigt, ohne daß diese gleichwohl jemals völlig preisgegeben worden wäre. Die Folge war eine unvergleichliche Blüte beider, die etwa bis zum Abschlusse des Westfälischen Friedens währte. Dann sehen wir gleichmäßig da und dort einen Verfall eintreten und seit der Restauration der Oranier am Anfange der siebziger Jahre des XVII. Jahrhunderts haben beide das Wesentlichste ihrer Bedeutung bereits eingebüßt, wiewohl sie durch das ganze XVIII. Jahrhundert bis in die napoleonische Zeit das Dasein gefristet haben. Wer sich nun jeweilig mit der nächsten Ursache begnügt, kann die unbestreitbare Wechselbeziehung zwischen Korporationswesen und Gruppenporträt als eine kausale fassen: das zweite wäre dann einfach durch das erste bedingt gewesen. Richtiger dürfte es allerdings sein, beide als parallele Folgeerscheinungen eines höheren Dritten anzusehen, das auch auf allen übrigen Gebieten des holländischen Kulturlebens analoge Erscheinungen hervorgebracht hat; es erscheint nur fraglich, ob für die Nennung jenes Dritten in widerspruchsfreier Weise bereits die Zeit gekommen ist, weshalb sich unsere Untersuchungen auf die Betrachtung der Entwicklung innerhalb der Gruppenporträtmalerei allein beschränken sollen.

Daß das Gruppenporträt eine holländische Spezialität bildet, hat die moderne Forschung längst festgestellt und da diese im Zusammenhange mit der Entwicklung des modernen Kunstgeschmackes für die holländische Malerei im allgemeinen ein tiefes Interesse gefaßt hat, stünde zu erwarten, daß die Aufmerksamkeit der Forscher sich diesem nationalsten Thema der Holländer vor allen anderen zugewendet hätte. Überraschenderweise ist dem nicht so; es haben unter all den vielen Hunderten von erhaltenen Gruppenporträten bisher bloß diejenigen Beachtung gefunden, die, wie Rembrandts »Nachtwache«, eine einheitliche Handlung enthalten, und an diese Handlung haben auch die Betrachtungen der Forscher fast immer ausschließlich angeknüpft. Es ist also just das Nichtporträthafte, Unholländische, was die Forschung bisher an den Gruppenporträten interessiert hat. Diese Wahrnehmung verliert das Überraschende, das sie auf den ersten Augenblick darbietet, sobald man sich klarmacht, daß auch das Verhältnis der modernen Forschung zu den holländischen Einzelporträten, Landschaften und Genrebildern kein anderes gewesen ist als das eben festgestellte zum Gruppenporträt: man hat die Werke der holländischen Malerei bisher durchwegs darnach beurteilt, wieweit sie unserem modernen

Geschmacke entsprechen, und sich niemals gefragt, was die Maler selbst und ihr Publikum einstmals gewollt hatten. So begreift man freilich, daß das Gruppenporträt, das gerade mit seiner spezifischen Eigentümlichkeit des Porträthaften ohne hinreichend verbindende Handlung dem modernen Geschmacke anscheinend so gar nichts zu bieten hat, von der modernen Forschung als eine absonderliche, von der großen Heerstraße der Entwicklung abgelegene Erscheinung aufgefaßt, mit Respekt verzeichnet, aber im übrigen nicht weiter beachtet worden ist. Sobald man aber die Aufgabe der Kunstgeschichte darin erblickt, in den Kunstwerken nicht das dem modernen Geschmacke Zusagende aufzusuchen, sondern aus ihnen das Kunstwollen herauszulesen, das sie hervorgebracht und so und nicht anders gestaltet hat, wird man im Gruppenporträt sofort dasjenige Gebiet erkennen, das wie kein anderes geeignet ist, den eigensten Charakter des holländischen Kunstwollens zu offenbaren.

Es ist längst aufgefallen, daß der holländischen Kunst die Malerei der Handlung, das ist die Historienmalerei, fehlt, und man hat auch richtig bemerkt, daß die Holländer im Porträt den Ersatz dafür erblickt hatten. Aber auch Landschaft und Genre und alle übrigen Fächer der Malerei sind in Holland von der gleichen Kunstabsicht getragen gewesen, die wir im dortigen Porträt verwirklicht sehen: entweder der Unterdrückung aller äußeren Handlung schlechtweg oder wenigstens der Zurückdrängung der physischen Bewegungen durch gewisse psychische Begleiterscheinungen der Handlung. Die dem modernen Geschmacke in so hohem Grade zusagenden holländischen Landschaften und Genrebilder enthalten in dieser Hinsicht nichts anderes als die Gruppenporträts; nur finden wir an jenen die Handlungslosigkeit ganz natürlich und an den Genrebildern infolge eines äußeren Scheines von Bewegung minder auffällig, während wir anderseits an den einzelnen Figuren der Gruppenporträte die innere Handlung, das psychische Leben, bei oberflächlicher Betrachtung leicht übersehen. Hat man aber erst das Gemeinsame erkannt, das ihnen allen zugrunde liegt, dann kann man sich auch nicht länger der Einsicht verschließen, daß wir im Gruppenporträt gerade wegen seiner offensichtlichen Abweichung von dem modernen Kunstwerk das am meisten charakteristische und daher kunsthistorisch wichtigste Erzeugnis der holländischen Malerei zu erblicken haben. Eine Entwicklungsgeschichte der holländischen Gruppenporträte müßte hienach gewissermaßen gleichbedeutend mit einer Entstehungsgeschichte der holländischen Malerei überhaupt erscheinen. Wenn nun im nachstehenden ein erster Versuch unternommen wird, in das Wesen des holländischen Gruppenporträts einzudringen und seine Entwicklung in großen Zügen festzustellen, so bedarf derselbe wohl keiner weiteren Rechtfertigung.

Aber nicht allein die Befriedigung eines wissenschaftlichen Interesses dürfte man von dem Gelingen eines solchen Versuches erwarten;

auch zu einer gerechteren ästhetischen Würdigung möchte er vielleicht eine vermittelnde Brücke schlagen. Unsere modernste Zeit beherrscht ja die Tendenz, das Kunstwerk als Objekt völlig verschwinden und gleichsam körperlos im subjektiven Seelenleben des Beschauers aufgehen zu lassen. Gerade von dieser Seite her erscheint es nun möglich, den Gruppenporträts auch mit der Absicht auf künstlerisches Genießen beizukommen. Freilich der Historiker hätte sich vor einer solchen Betrachtungsweise zu hüten, denn die alten Holländer sind vom extremen Subjektivismus noch weit entfernt gewesen; es handelt sich dabei vielmehr um eine Täuschung, indem uns namentlich der ruhige, regungslose und doch oft unendlich tiefe Blick der Figuren nach dem Beschauer alles Übrige, das der Stimmung widerstreitet, übersehen läßt. Aber auf welchem Wege immer sich Kunst dem Menschen offenbart, bedeutet es für ihn Gewinn, und zu solchem ein Scherflein beizutragen, wäre ein zweites erstrebenswertes Ziel dieser Arbeit.

Gerade die bisher verkannte Bedeutung des Themas und die Tragweite seiner wissenschaftlichen Behandlung fordern gebieterisch, von vorneherein die Grenzen abzustecken, innerhalb deren dieser erste Versuch den Anspruch auf gültige Lösung erheben will und darf. Die größte Schwierigkeit ergab sich aus dem Umstande, daß fast das gesamte, überaus reichhaltige Untersuchungsmaterial im fernen Holland aufzusuchen war und auch Abbildungen zum größten Teil erst beschafft werden mußten. Auf eine erschöpfende Untersuchung aller einschlägigen Bilder mußte von Anbeginn verzichtet werden. In bezug auf die zeitliche Ausdehnung wurde die Untersuchung mit Rembrandts »Staalmeesters« abgeschlossen, da die Entwicklung nach Erreichung dieses Gipfelpunktes keine tieferen Probleme und weittragenden Lösungen mehr aufzuweisen hat. In bezug auf die räumliche Ausdehnung wurden von den Kunststädten, die da in Betracht kommen, bloß Amsterdam und Haarlem berücksichtigt, die allerdings für die Entwicklung jederzeit den Ausschlag gegeben haben. Aber auch innerhalb dieser Beschränkung war eine Vollständigkeit schon darum nicht zu erzielen, weil zahlreiche Gruppenbilder — hoffentlich minderwichtige — in den Depots des überfüllten Rijksmuseums lagern und mir darum unbekannt geblieben sind; auch von den Stücken im Amsterdamer Rathaus habe ich einige nicht zu Gesicht bekommen können. Und selbst von dem tatsächlich Beobachteten kann im Rahmen dieser Abhandlung bloß ein Teil zur Besprechung und Abbildung gelangen. Eine Ergänzung des bisher also notgedrungen Versäumten durch weitere Studienreisen würde die Resultate meiner Untersuchung gewiß zu vollkommeneren gemacht haben; da mir aber die äußere Möglichkeit ihrer Durchführung durch andere Arbeiten, zu denen mich ältere Verpflichtungen drängen, voraussichtlich auf mehrere Jahre hinaus verschlossen sein dürfte, glaube ich die

Veröffentlichung des bisher Ermittelten nicht länger hinausschieben zu sollen, zumal ich mich zur Meinung berechtigt glaube, keinen Meister und kein bekanntes und zugängliches Bild von für die Entwicklung im allgemeinen entscheidender Bedeutung übersehen zu haben.

Von Vorarbeiten ist nicht viel zu berichten. Gelegentlich haben sich alle Forscher, die sich mit holländischer Malerei eingehender beschäftigten, auch über die Gruppenporträte geäußert: so von Deutschen insbesondere Wilhelm Bode und erst kürzlich Karl Neumann; über eine ganz allgemeine Charakteristik oder aber die Erörterung vereinzelter Bilder hat keiner darunter hinauszugehen beabsichtigt. Eine summarische Schilderung des äußeren Verlaufes der holländischen Gruppenporträtmalerei haben Hermann Riegel (Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte I, 105—162) und Emil Michel (Revue des deux mondes, Dez. 1890), für die Anatomien auch Vosmaer (L'art 1877, II, 74 ff.) geliefert; aber den inneren Zusammenhang und die Triebkräfte der Entwicklung darzulegen, hat keiner von ihnen versucht. Spezialarbeiten über begrenzte Gebiete liegen dagegen mehrfach von holländischer Seite vor, worunter die Arbeiten von Dr. C. Meijer jun. und namentlich von Dr. J. Six im Oud Holland erwähnt zu werden verdienen.* Die Bausteine, die auf solche Weise herbeigebracht wurden, sind um so wertvoller, als die Detailanalyse namentlich der älteren Bilder von einem einheimischen, der Lokalgeschichte kundigen Forscher weit leichter und sicherer als von einem landfremden durchgeführt werden kann. Die Steine aber zu einem einheitlichen Bau zusammenzufügen, wurde bisher auch von den holländischen Forschern nicht versucht, was sich aus der Überfülle des anderweitigen, einer Bearbeitung harrenden Materials und aus der überwiegenden Tendenz der dortigen Forschung auf Spezialkritik hinlänglich erklärt.

Es ist nur selbstverständlich, daß selbst der vorliegende knappe Versuch einer Bearbeitung des holländischen Gruppenporträts, dessen erschöpfende Behandlung Bände erfordern würde und hoffentlich in nicht ferner Zeit von der in erster Linie dazu berufenen holländischen Forschung in Angriff genommen werden wird, nicht ohne tätige Mithilfe der dortigen Gelehrten zustande kommen konnte, denen an dieser Stelle der geziemende Dank gesagt sein soll: namentlich den Herren B. W. F. van Riemsdyck und E. W. Moes in Amsterdam und Dr Hofstede de Groot im Haag.

* Dr. C. Meijer jun. De Amsterdamsche Schutters-stukken in en buiten het nieuwe Rijksmuseum. Oud Holland, Jahrg. III. S. 108, IV. 198, 225, VI. 225, VII. 45. J. Six. De Schilderijen in den Handboogsdoelen te Amsterdam. Oud Holland, Jahrg. 15, 1897. J. Six und W. del Court. De Amsterdamsche Schutterstucken. Oud Holland, Jahrg. 21, 1903. Dem letzterwähnten, ein Jahr nach dem holländischen Gruppenporträt erschienenen Aufsatz von Prof. Six und W. del Court ist ein unter Benützung der literarischen Quellen aufgestelltes, chronologisch geordnetes Verzeichnis aller Amsterdamer Schützenstücke beigegeben.

DIE VORSTUFEN

Ein Gruppenporträt konnte nicht früher entstehen, bevor sich nicht ein Einzelporträt ausgebildet hatte; dies ist aber in den Niederlanden im ersten Drittel des XV. Jahrhunderts geschehen. Anfänglich erhebt das Einzelporträt noch nicht den Anspruch auf selbständige Geltung; es führte sich vielmehr als ein bloßes Anhängsel des Historienbildes ein. Der Maler malte nach wie vor bloß Kultbilder, deren Anblick die beruhigende Gewißheit von Unsterblichkeit und Erlösung vermitteln sollte; aber er malte jetzt ein Abbild des Stifters samt dessen individuellen leiblichen Eigenschaften hinzu, um ihn damit gewissermaßen in persönliche Beziehung zu jenen Erlösungsmächten zu setzen. Die mittelalterliche Anschauungsweise, die das Physische bloß als notwendiges Ausdrucksmittel für die Existenz des allein beachtenswürdigen Seelischen geduldet hatte, erscheint damit einerseits in einem entscheidenden Punkte überwunden, da nun den zufällig vergänglichen Besonderheiten der individuellen Körper wieder Aufmerksamkeit zugewendet wird. Anderseits erbt sich aber gerade in der niederländischen Kunst die mittelalterliche Auffassung dahin fort, daß sie die Porträtfiguren recht nachdrücklich bloß als allerdings individuelle Ausüber seelischer Funktionen charakterisiert. Namentlich eine Vergleichung niederländischer und italienischer Porträts stellt diesen Sachverhalt, auf den noch zurückzukommen sein wird, außer Zweifel. Wiewohl schon Jan van Eyck selbständige Bildnisse gemalt hat, so finden wir doch noch lange nach ihm, z.B. bei Memling, öfter selbständige Porträtfiguren, betend dargestellt, ohne daß, wie bei der Verbindung mit dem Flügelaltar, ein bestimmtes Ziel ihrer Andacht gegeben wäre. Wir dürfen daher mit Sicherheit annehmen, daß auch das Gruppenporträt, falls seine Entstehung noch in die ältere, vorreformatorische Zeit fallen sollte, seinen Ausgang vom Kultbild genommen haben müsse.

In der Tat vermögen wir die ersten Anfänge des Gruppenporträts noch im XV. Jahrhundert in solchen Bildern religiösen Inhalts nachzuweisen, in denen statt eines mehrere Stifter anzubringen waren. Das Familienporträt ist hievon freilich aus eingangs erwähnten Gründen auszuschließen; aber wenn wir z. B. auf den Flügeln eines Altarbildes von Memling aus dem Jahre 1479 im Johannesspital zu Brügge je zwei Vorsteher und Vorsteherinnen dargestellt sehen, liegt darin

insofern schon eine unzweifelhafte Verwandtschaft mit dem späteren Gruppenporträt, als diese Personen zwar der leiblichen Abstammung nach einander ganz fremd, aber doch zur Durchführung bestimmter irdischer Zwecke temporär vereinigt waren. Dagegen bleibt noch der wesentliche Unterschied bestehen, daß diese Figuren ohne die geringste, sei es auch nur symbolische Wechselbeziehung, jede im Gefolge ihres privaten Schutzheiligen auftreten und daß ihre gemeinsame Tätigkeit um Gotteslohn, das heißt aus egoistischen Gründen, erfolgte, zu dessen Sicherung ihnen ja auch das gemeinsam gestiftete Bild dienen sollte.

Das älteste Gruppenporträt in Verbindung mit einem religiösen Historienbilde: die Johanniter in Geertgen van Haarlems Darstellungen aus der Täuferlegende im Kunsthistorischen Museum in Wien.

Es ist aber nicht einzusehen, weshalb bei solchen Dispositionen der niederländischen Kunst nicht schon im XV. Jahrhundert ganze Korporationen auf ähnliche Weise in Kultbildern Eingang gefunden haben sollten. Durch die Zerstörungen der Bilderstürmer und die Zerstreuung der erhaltenen altholländischen Werke ist uns ein bestimmtes Urteil in dieser Richtung heute sehr erschwert. Herr Dr. Gustav Glück, der diesem Gebiete der Kunstgeschichte seit Jahren besonderes Augenmerk zuwendet, hat gleichwohl bisher bloß ein einziges einschlägiges Bild zu verzeichnen gehabt: dasjenige des Geertgen tot Sint Jans (Gerrit van Haarlem) mit drei Darstellungen aus der Täuferlegende, gemalt für die Kommende des Johanniterordens in Haarlem, gegenwärtig im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Taf. I). Seine Entstehung würde noch tief in das XV. Jahrhundert zurückreichen, wenn man den Zeitansätzen van Manders Glauben schenken dürfte, der das Bild unter der vagen Bezeichnung »eenigh mirakel oft onghemeen historie« erwähnt hat; es ist aber seit jeher mit Recht, zuletzt von Dr. Fortunat v. Schubert,[1] auf Grund der Kostüme bemerkt worden, daß das Bild kaum viel vor dem Jahre 1500 gemalt sein könne. Da der Meister anderseits zur Zeit von Dürers niederländischer Reise schon geraume Weile tot gewesen sein muß, so ist das fragliche Bild doch wohl zwei bis drei Dezennien vor den ältesten heute nachgewiesenen reinen Gruppenporträten entstanden.

Es weist in drei diagonalen Streifen übereinander: zu oberst die Beisetzung der Reste des enthaupteten Täufers, zu unterst die Verbrennung seiner Gebeine durch Kaiser Julianus Apostata, in der Mitte die Auffindung einiger der Vernichtung entgangenen Reliquien durch die Johanniter, die dieselben in feierlicher Prozession in ihr Kloster einholen. Uns interessiert hier vornehmlich die letztere Darstellung. Wir sehen da hinter drei Särgen, von deren mittlerem der Deckel abgehoben ist, eine Gruppe von zwölf Männern: fünf davon geben sich durch ein Malteserkreuz auf der linken Seite des Mantels als Johanniter zu erkennen. Einer derselben langt eben einen Knochen aus dem

1 Ein Votivbild des XV. Jahrhunderts, in »Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift« N. F. I, 103. * Max J. Friedländer, Geertgen van Haarlem nnd Hieronymus Bosch, Berlin 1927, S. 20 u. f.

geöffneten Sarge, ein zweiter, in halb kniender Stellung, reicht einen anderen Knochen einem dritten, ein weiterer Knochen befindet sich bereits in der Hand eines vierten. Die übrigen sind mehr oder minder passive Teilnehmer der Szene. In der Fortsetzung desselben Diagonalstreifens, rechts nach oben, sehen wir aber jenseits eines Gebüsches abermals fünf Figuren, in denen wir, wie sich gleich zeigen wird, die vorher genannten, durch das Kreuz ausgezeichneten Johanniter wieder zu erkennen haben, auf einem ansteigenden Wege, der zur Pforte des Klosters führt und auf dem ihnen eine Prozession singender Brüder mit Kreuzen, Fahnen und Gesangbüchern in den Händen entgegenkommt.

Wir wollen das Resultat einer sofort zu führenden Untersuchung, daß wir es hier mindestens zum Teil in der Tat mit Porträtköpfen zu tun haben, einstweilen als gesichert vorwegnehmen, da es vor allem anderen zu entscheiden gilt, ob und wieweit auf dieses Bild die Bezeichnung als Gruppenporträt überhaupt angewendet werden darf. Daß es kein reines Beispiel eines solchen ist, ergibt sich schon aus seiner Vereinigung mit zwei gänzlich verschiedenen historischen Szenen zu einem Bildganzen. Aber auch die Bedingung, daß es sich um eine Korporation zur Durchführung temporärer, irdischer und gemeinnütziger Zwecke handeln müsse, trifft hier nicht zu; denn noch viel einseitiger als jene Spitalvorsteher von Brügge hatten diese Johanniter bei ihrer Vereinigung bloß die Erlangung der ewigen Seligkeit im Auge, die sie ja nur jeder für sich allein und nicht auch für ihre übrigen Mitglieder erwerben konnten. Dieses Gruppenbild hängt somit nicht allein äußerlich, sondern auch in seiner innersten Auffassung noch aufs engste mit dem religiösen Historienbild zusammen. Nur sofern wir da eine Mehrzahl von Porträtköpfen in einer Gruppe beieinander vor uns haben, wird man das Bild immerhin als eine Vorstufe des Gruppenporträts bezeichnen dürfen. Wir haben uns also jetzt darüber Gewißheit zu verschaffen, ob Geertgen, der nach van Manders Erzählung mit den Johannitern der Haarlemer Kommende in enger Gemeinschaft lebte, hier in der Tat lebendige Individuen konterfeit hat.

Schon die Vergleichung mit den Figuren der untersten Szene ergibt für die Beantwortung dieser Frage bemerkenswerte Anhaltspunkte. Die Köpfe der letzteren zeigen verhältnismäßig sehr reiche Abwechslung in allen äußeren Merkmalen: in Haar- und Barttracht, Wendungen und Bedeckungen und selbst in den Mienen. Hat man sie durchgemustert, so hat man sich jeden Kopf gemerkt; denn jeder bietet selbst schon auf den ersten oberflächlichen Blick seinen Nachbarn gegenüber etwas absolut Charakteristisches. Läßt man unmittelbar darauf den Blick auf jene Zwölf fallen, so frappiert zunächst ihre anscheinende Uniformität: die Gewandtracht bei allen absolut oder doch annähernd gleich, die Köpfe bis auf einen bartlos, auch in den Typen so verwandt, wie dies eben innerhalb eines bestimmten

Volksstammes notwendige Regel ist, und selbst in den Wendungen ohne Abwechslung. Und dennoch ist jeder dieser Köpfe in so individueller Weise behandelt, daß er mit keinem der übrigen verwechselt werden kann! Warum hätte sich der Meister gerade an diesen zwölf Köpfen die Aufgabe der Differenzierung so sehr erschwert, wenn er nicht eine zwingende Veranlassung dazu gehabt hätte? Und diese kann doch keine andere gewesen sein als das Gebundensein an bestimmte lebende Individuen als Vorbilder.

Der Beweis dafür läßt sich aber noch weiter, bis zur Evidenz erbringen. Es wurde schon gesagt, daß von den Zwölfen am Sarge (Tafel 2 links) bloß fünf durch das Kreuz am Mantel und überhaupt durch fast genau uniforme Tracht als Johanniter gekennzeichnet erscheinen; ob in den übrigen Sieben Laienbrüder zu erkennen seien, mögen Lokalgeschichtskundige entscheiden, denen ich auch die Feststellung näherer Daten über die dargestellte Begebenheit überlassen muß. Die genannten Fünf kehren nun, wie ebenfalls schon erwähnt wurde, etwas weiter rechts (Tafel 2 rechts) wieder, und zwar lassen sie hier trotz der kleineren Dimensionen, in denen sie gemalt sind, genau die gleichen Köpfe erkennen wie links vorher. Die beiden längeren Knochen hat jetzt derjenige an sich genommen, der vorhin sprechend dargestellt war; durch die Augensäcke und die lange Nase mit geradem Rücken, ferner durch ein violettes Untergewand hat ihn der Meister unverkennbar zu machen gewußt. Der kleinere, etwas gezackte Knochen ruht noch immer in den Händen eines und desselben, den namentlich sein spitz vorstoßendes Kinn und der stumpfe Winkel zwischen Stirn und Nase verrät. Als Dritter folgt oben jener mit den vorstehenden Backenknochen, der unten die längste der Reliquien einem anderen darreicht; und auch diesen letzteren mit seiner kleineren Statur, den breiten Wangen, der gebogenen Nase, den vorgeschobenen Lippen und dem devoten Blick finden wir in der oberen Gruppe ganz links wieder. Dem Fünften in der oberen Gruppe, zwischen den beiden zuletzt Genannten kann somit unten kein anderer entsprechen als derjenige, der sich über die Sargöffnung beugt und den Kopf in völliger Verkürzung zeigt; es ist dies allerdings eine ganz und gar unporträtmäßige Haltung, für deren Wahl sich aber eine ungezwungene Erklärung darin zu bieten scheint, daß der obere Kopf mit seinem schiefen und verwachsenen Mund und anderen Disproportionen eine ganz ungewöhnliche Häßlichkeit verrät, die selbst den in diesem Punkte sonst minder empfindlichen Niederländern — ob dem Maler oder den Bestellern, muß unentschieden bleiben — eine wiederholte und gar in größere Nähe gerückte Wiedergabe unerträglich erscheinen lassen mochte.* Von den vier zuerst

* Leo Balet weist auf Seite 95 seines Buches »Der Frühholländer Geertgen Tot sint Jans, Haag 1909« darauf hin, daß die Häßlichkeit dieses Gesichtes die Folge einer Restaurierung ist, daß dieses daher zum Ermitteln einer Porträtähnlichkeit nicht heranziehbar ist.

genannten Köpfen ist aber die Übereinstimmung in beiden Gruppen völlig sichergestellt und wohl nicht anders zu erklären, als daß der Maler darin eben an bestimmte lebende Modelle gebunden war, die er als Porträte zu malen hatte. Das gleiche dürfen wir hienach auch von den sieben »Laienbrüdern« der unteren Gruppe annehmen, unter denen vielleicht auch unser Maler zu suchen ist; wieweit dies auch auf die Teilnehmer der Prozession zutrifft, ist schon minder zuverlässig zu beurteilen. Für unsere Aufgabe kommt natürlich in der Hauptsache bloß die untere Gruppe von zwölf Personen in Betracht.

Haben wir hier somit zweifellos zwölf Einzelporträte vor Augen, so fragen wir uns nun, durch welche vereinheitlichende Mittel der inneren, psychischen Auffassung und der äußeren, physischen Komposition dieselben zu einem höheren Ganzen zusammengefaßt, aus einem äußeren Nebeneinander von Einzelporträten zu einem Gruppenporträt erhoben werden?

Wer, wie die meisten heutigen Kunsthistoriker, seinen Blick an den Werken der italienischen Kunst geschult hat, wird der Meinung sein, daß im vorliegenden Falle die innere Einheit der Auffassung schon durch das historienhafte Thema zwingend gegeben gewesen wäre, das alle Teilnehmer zu einer Handlung vereinigte, indem es die einen als aktive Beteiligte (handelnd), die übrigen als passiv Beteiligte (Zuschauer) charakterisieren hieß. Die Handlung der Auffindung der Gebeine wird nun durch drei Johanniter besorgt; die übrigen Neun stehen passiv dabei. Da fällt schon auf, daß sich diese letzteren um die Handlung der ersteren äußerlich gar nicht bekümmern: kein einziger von den Neun hat den Blick auf die Finder und ihre kostbare Beute gerichtet; es fehlt somit schon die Einheit zwischen Handelnden und Zuschauern. Untersuchen wir aber weiter, so ergibt sich das gleiche Verhältnis zwischen den einzelnen Handelnden und den einzelnen Zuschauern untereinander, ja zwischen den Handelnden und dem Gegenstande ihrer Aktionen, obwohl in letzterer Hinsicht der Zwiespalt etwas minder augenfällig und anstößig betont erscheint. Der Johanniter, der aus dem Sarge einen Knochen heraushebt, hat den Blick wohl in den Sarg, aber nicht auf den Fund in seiner Hand gerichtet; der Kniende daneben, der einem Dritten einen soeben gefundenen Knochen reicht, blickt zwar in der Richtung seiner Handlung, aber weder auf den Fund noch direkt auf den Empfänger; und auch dieser läßt den Beschauer im Zweifel über das eigentliche Ziel seiner Aufmerksamkeit. Die Passiven zerfallen gar in zwei Gruppen: eine kleinere links hinter den Handelnden, eine größere rechts davon; aber die klärende Wirkung dieser Teilung wird wieder dadurch aufgehoben, daß ein Glied der linken Gruppe sich physisch vollständig der rechten zuwendet. In der linken spricht einer, dem die anderen zwei vielleicht zuhören, ohne aber diesen Eindruck im Beschauer weder durch Blicke noch durch Wendungen

bis zur sicheren Klarheit zu verstärken. Es ist aber auch möglich, daß der erste die Arme nur deshalb ausbreitet, um den Knochen von dem Vorderen in Empfang zu nehmen, wofür auch der Umstand zu sprechen scheint, daß er derselbe Johanniter ist, der in der oberen Gruppe beide längeren Knochen in den Händen hält; seine und der Benachbarten Passivität würde bei dieser Erklärung auch nicht motivierter erscheinen. Und genau ebenso regungslos perpendikular, mit Dreiviertelwendung nach links oder rechts aus dem Bilde heraus und mit parallel damit verlaufendem Blicke verhalten sich die Mitglieder der rechten Gruppe zu dem Vordersten unter ihnen, der offenbar ebenfalls sprechend gedacht ist, weil er gleichzeitig mit der Linken auf die Finder hinweist. Also auch unter den Passiven bemerken wir zwei Agierende, aber kein deutliches Ziel ihrer Aktion, da sie sich ihren Zuhörern weder mit Gliedern noch mit Blicken zukehren; und dazu sieben Zuhörer, aber ohne deutliches Ziel ihrer Aufmerksamkeit, da sie sich den Sprechenden nicht deutlich genug zuwenden. Wir gelangen hiemit zu dem überraschenden Resultate, daß, wiewohl durch die historienhafte Handlung ein Mittel zur einheitlichen Auffassung von selbst gegeben war, der Maler gerade umgekehrt alles Mögliche getan hat, um diese Einheit der Handlung zu verwischen und die Figuren wechselseitig unabhängig voneinander und von den Gegenständen ihrer Handlungen darzustellen.

Diese Erscheinung ist zu eigenartig und zu grundwichtig, als daß wir uns nicht sofort ihre ganze Tragweite klarzumachen trachten müßten. Zu diesem Zwecke wollen wir die Erörterung der Porträtgruppe in der Mitte des Bildes für einen Augenblick unterbrechen und Umschau halten, wie sich wohl derselbe holländische Meister in einem anderen Falle, in welchem zwar auch eine historienhafte Handlung zu schildern, aber kein Porträt anzubringen war, verhalten haben mochte, und dazu bietet sich ungesucht die Darstellung der Verbrennung der Gebeine des Täufers durch den kaiserlichen Apostaten dar. Wenn es überhaupt ein Thema gab, das zur subordinativen Behandlung zwingend herausforderte, so war es dieses, das den obersten Gebieter des römischen Reiches als verantwortlichen Anstifter einer frevelhaften Handlung vorzustellen hatte. Infolgedessen ist die innere Einheit in dieser Szene verhältnismäßig in weit höherem Grade gewahrt. Der kaiserliche Akteur mit Krone, Zepter und Hermelinmantel behauptet nicht bloß den vornehmsten Platz in der Szene, sondern vollzieht auch mit der Rechten eine gebieterische Handbewegung, die man auf den ersten Blick als Befehl an die Schergen aufzufassen geneigt ist, die Knochen ins Feuer zu schütten, den Blasebalg zu handhaben und die Asche in die Winde zu streuen; und wenigstens zwei von den fünf Personen, die nebst dem Kaiser unmittelbar um das Feuer versammelt sind, wenden ihm Kopf und Blick unmittelbar zu. Aber nach einer näheren Betrachtung muß

man sich doch fragen, warum der Kaiser nicht direkt, sondern mit verdrehten Augen auf das Feuer hinblickt, einer seiner Begleiter ins Blaue schaut und warum namentlich der andere Begleiter und der Scherge mit dem Blasebalg, die sich beide voll dem Kaiser zuwenden, dabei mit dem Zeigefinger der Linken auf das Feuer hindeuten? Durch diese ihre Aktion, womit sie den Kaiser auf das Feuer aufmerksam machen, arbeiten sie der subordinierenden Wirkung der kaiserlichen Aktion direkt entgegen, ja heben dieselbe auf: der Kaiser wird aus einem aktiven Befehlenden zu einem passiven Teilnehmer. Nun wird man auch inne, daß die Gebärde des Kaisers durchaus keine so energische ist, daß sie als reine Willenskundgebung gelten dürfte: es mischt sich darein mindestens ebensoviel Gefühl der zustimmenden Lust am geschauten Zerstörungswerke; und die grimmige Befriedigung, die sich dabei in seinen Zügen ausprägt, läßt uns ihm etwa die Worte in den Mund legen: »So ist's recht, laßt es nur weiter brennen.« Die ikonographische Erklärung dieser Szene wird also wohl so zu lauten haben, daß Begleiter und Scherge den Kaiser fragen, ob sie es recht gemacht haben, und der Kaiser sein Ja sagt. Sucht man darin eine Handlung als Willensakt nach italienischer Weise, so bleibt sie unverständlich; an ihrer Stelle ist vielmehr ein psychischer Wechselverkehr getreten, in dem Gefühl und Aufmerksamkeit eine wichtigere Rolle spielen als der Wille und die sich erst einer intimeren Betrachtung, wie sie eben bloß den Nordländern eigen ist, erschließen. Es ergibt sich hieraus, daß der holländische Meister in diesem Historienbilde grundsätzlich zweierlei angestrebt hat: erstens die Haupthandlung durch Entgegensetzung von Nebenhandlungen nach Möglichkeit jeder subordinativen Wirkung zu entkleiden, zweitens an Stelle des aktiven Willens, der die Handlung diktieren sollte, nach Möglichkeit den Ausdruck des passiven Gefühls und namentlich der neutralen, Aktives und Passives vereinigenden Aufmerksamkeit zu setzen. Das erste zerstört die Einheit der Auffassung in italienischem Sinne, da es die Einheit der Handlung aufhebt und zersplittert; das zweite schafft einen Ersatz dafür und in diesem ruht offenbar das spezifisch Holländische, wenn man will, Germanische. Damit halten wir wiederum bei einer grundwichtigen kunsthistorischen Erscheinung, die eine genauere Betrachtung erfordert.

Die psychischen Lebensäußerungen, die in der Auffassung eines Kunstwerkes ihren Ausdruck finden können, sind Wille, Gefühl und Aufmerksamkeit. Der Wille ist die rein aktive Äußerung; er findet daher seinen Ausdruck in der Handlung. Jede Darstellung einer Handlung an und für sich ist schon zugleich die Darstellung einer Willensäußerung. Handlung ist aber siegreiche Überwindung der als Gegensatz empfundenen Umgebung des Menschen; der Wille trachtet somit das handelnde Individuum gegenüber seiner Umgebung zu isolieren, es darüber hinwegzuheben, indem er ihm dieselbe

subordiniert. Am ausschließlichsten hat die altorientalische Kunst ihrer Auffassung den Willen zugrunde gelegt: die Köpfe ihrer Figuren sind völlig geistlos, aber da sie (bis auf die stets en face nach dem Beschauer gerichteten Augen) ganz bei der Handlung sind, weder nach rechts noch nach links abgelenkt werden, machen sie den Eindruck konzentrierter Willensenergie. Die Außenwelt als solche war diesen Altorientalen ganz gleichgültig; sie erblickten darin bloß ein Objekt für siegreiche Überwindung durch den Willen. Das Eintreten der Indogermanen in das antike Kunstleben bedeutete eine Emanzipation des Gefühls. Gegenüber dem aktiven Willen, der alles Außenstehende zurückdrängt und sich siegreich subordiniert, tritt diese zweite Art psychischer Lebensäußerung, deren Erkenntnis im Kunstwerk schon ein höheres Maß von Subjektivität (innerer Erfahrung) voraussetzt, in ein bestimmtes Verhältnis der Passivität gegenüber der Außenwelt. Das Individuum fühlt sich in seinem Willen von den Außendingen affiziert, und zwar entweder angezogen oder abgestoßen, und verrät dementsprechend einen Affekt, und zwar entweder ein Lustgefühl oder Unlustgefühl (Pathos). Im ersten Falle kapituliert der Wille vor der Außenwelt, im zweiten erscheint er im Kampfe mit ihr. Die Griechen des Altertums haben nun das Gefühl nur in der Gestalt des Pathos emanzipiert — offenbar aus dem Grunde, weil nur auf diesem Wege neben dem Gefühl doch noch immer der allbeherrschende selbstische Wille zum Ausdruck kommen konnte (tragische Größe). Aber auch die dritte Art — die Aufmerksamkeit —, die das Objekt überhaupt nur durch ein Subjekt verständlich erscheinen läßt, hat das Altertum bereits gekannt und namentlich in der früheren römischen Kaiserzeit innerhalb gewisser, allerdings enggezogener Grenzen zur Grundlage der Auffassung gemacht. Das Individuum erschließt sich dabei der Außenwelt, aber nicht, um sie sich zu unterjochen, und auch nicht, um sich entweder in Lust damit zu verbinden oder in Unlust davor zurückzuweichen, sondern in reinem, selbstlosem Interesse an derselben. Die Aufmerksamkeit ist passiv, denn sie läßt die Außendinge auf sich wirken und sucht sie nicht zu überwinden; sie ist zugleich aktiv, denn sie sucht die Dinge auf, ohne sie gleichwohl der selbstischen Lust dienstbar machen zu wollen. War die Auffassung des Willens dahingegangen, das Individuum von den Außendingen durch deren Überwindung egoistisch zu isolieren, die Auffassung des Gefühls dahin, sie nicht minder egoistisch entweder sich zu sinnlicher Lust zu verbinden oder aber abzustoßen, womit noch immer im letzten Grunde ein Streben nach Isolierung, Befriedigung eines rein selbstischen Interesses verbunden war, so ist die Auffassung der Aufmerksamkeit darauf gerichtet, die Außendinge freudig in sich aufzunehmen und sie sich geistig zu assimilieren, uneigennützig in die Außenwelt aufzugehen. War bei der Auffassung des Willens die Außenwelt nur als Objekt

dem Individuum gegenübergestellt, bei jener des Gefühls bloß ein Teil des Objekts ins Subjektive gewendet, so ist die Auffassung der Aufmerksamkeit eine vollkommen subjektivistische, indem das Individuum trachtet, die ganze Außenwelt restlos in ihr subjektives Bewußtsein aufzunehmen. Diese Auffassung in ihrer reinsten Gestalt war allerdings nicht möglich innerhalb einer Weltanschauung, die, wie die antike, von der Vorstellung ausging, daß die Individualität die Grundlage der Schöpfung bilde und die ganze Welt in lauter Einzelorganismen zerfalle, die notwendigermaßen einander im letzten Grunde bloß egoistisch, isolierend, handelnd gegenüberstehen können. Die Aufmerksamkeit in der Kunst der römischen Kaiserzeit beschränkt sich daher auf einen bestimmten Ausdruck neuerwachten Interesses des Menschen für die Außenwelt und insbesondere für den Mitmenschen,[1] ohne daß gleichwohl zunächst die subordinative Willensauffassung und der grundsätzliche Objektivismus im Verhältnis zur Außenwelt die Herrschaft eingebüßt hätte. Dies war innerhalb der anthropozentrischen Auffassung überhaupt nur auf dem Wege durchzuführen, daß man das Interesse an der Mitwelt dem subjektiven Belieben entzog und als objektives Gesetz durch einen übermenschlichen Willen diktiert sein ließ. Dies ist in der christlichen Anschauung zur Tat geworden, auf die mindestens seit hellenistischer Zeit deutlich die gesamte Entwicklung hindrängte. Sie kennzeichnet sich namentlich durch einen Dualismus zwischen dem menschlichen isolierend-selbstischen Individualwillen und dem entgegenwirkenden göttlichen Willen, der den Menschen durch objektiven Zwang zur Beachtung der Außenwelt verhält. In der bildenden Kunst des Mittelalters hat dieser Dualismus seinen analogen Ausdruck namentlich in der seit dem V. Jahrhundert n. Chr. (Wiener Genesis) nachweisbaren typischen Bildung der Figuren gefunden, die sich mit dem Körper nahezu oder gänzlich en face zum Beschauer wenden, aber die Augen nach jener Seitenrichtung verdrehen, in der sich die Mitfiguren der Handlung befinden. Dies steigert sich an manchen mittelalterlichen Figuren noch in der Weise, daß auch die einzelnen Glieder widerspruchsvoll bewegt und gleichsam verrenkt erscheinen, was man vom modernen Standpunkte als Unbeholfenheit zu erklären pflegt, indem

[1] Diese Betonung einer bestimmten, intimeren Aufmerksamkeit ist es, wodurch sich z. B. die Opferzüge der Ara pacis Augustae etwa von den panathenäischen Prozessionen der klassischen Kunst unterscheiden, in denen wir wesentlich bloß Handlung geschildert und das Psychische vollständig darin aufgehen sehen, — ein Umstand, der merkwürdigerweise bisher von keiner Seite die gebührende Würdigung erfahren hat. Die römische Kaiserzeit ist es daher auch gewesen, die dem Auge, dem vornehmsten Ausdrucksmittel der Aufmerksamkeit, eine bis dahin unerhörte und für alle Zukunft bahnbrechende, insbesondere aber für die christliche Kunst grundlegende Ausbildung hat zuteil werden lassen. In der römischen Kaiserzeit hat es die Kunst zum ersten Male gewagt, die Blickrichtung von der Kopfrichtung abweichen zu lassen und damit der ersteren (d. h. der dahinter stehenden Aufmerksamkeit) eine selbständige Bedeutung neben dem Willen (der die übrigen Körperteile regiert) zu verleihen.

man das bestimmte stilistische Wollen darin übersieht. Erinnert man sich, daß die klassische Antike den Augen ausnahmslos die gleiche Richtung gegeben hatte, und sieht man, wie dagegen das Mittelalter sich ebenso grundsätzlich bemüht gezeigt hat, einen Zwiespalt in jenen beiden Richtungen zum Ausdrucke zu bringen, so kann man sich wohl nicht länger der Erkenntnis verschließen, daß es sich da um zwei fundamental verschiedene Tendenzen des menschlichen Kunstwollens handelt.

In diesem Augenblick der Entwicklung traten in die Geschichte neue Völker indogermanischer Rasse ein, die sich bis dahin in viel ungetrübterer Weise als Griechen und Römer die Uranschauung bewahrt hatten, wie sie am reinsten und allerdings auch am einseitigsten und entwicklungsunfähigsten im »ta tvam asi« der Inder ihren Ausdruck gefunden hat. Die altchristliche Anschauung der antiken Mittelmeervölker bot ihnen ein mit der oben gedachten gesetzlichen Norm Verwandtes, dem sie sich daher zunächst wenigstens äußerlich möglichst enge angeschlossen haben; aber es war zu erwarten, daß sie daraus im Laufe der Entwicklung ein ganz anderes machen, die Aufmerksamkeit nicht als Folge objektiven gesetzlichen Zwanges, sondern als Ausfluß eines subjektiven Bedürfnisses des einzelnen erscheinen lassen würden. Die Verschiedenheit in der Auffassung zwischen Romanen und Germanen (zwischen denen die welschen Halbromanen — Lombarden und Franzosen — je nach dem Grade ihrer Vermischung und dem Stande der Entwicklung eine vermittelnde und oft gerade dadurch schöpferische Rolle spielen) trat schon im Mittelalter, spätestens seit dem X. Jahrhundert völlig unverkennbar, zutage; entschieden trennten sich aber die Wege, soweit dies innerhalb der gemeinsamen christlichen Anschauung überhaupt möglich war, als seit dem XV. Jahrhundert die anthropozentrische Anschauung allenthalben ins Wanken geriet und dadurch der Emanzipation des Subjektes, die in der altchristlichen Anschauung nur durch die objektive Norm gewährleistet war, freie Bahn geschaffen wurde. Die nächste Folge davon war die Aufhebung jenes Dualismus und die Retablierung der Einheit zwischen isolierendem Einzelwillen und verbindender Aufmerksamkeit. Aber die verschiedene Weise, in der dies im Norden und Süden geschah, ist charakteristisch für das Verhältnis zwischen den beiderseitigen Künsten und aufklärend für die ganze darauffolgende Entwicklung.

Die Italiener arbeiteten im ganzen Quattrocento an der Lösung der Aufgabe, die Glieder der einzelnen Figur sämtlich einem Willensimpulse folgend, alle Figuren einer Historie an einer Handlung beteiligt darzustellen. Sollte auch nur die rechte Hand bewegt erscheinen, so mußten auch die übrigen Glieder die Lage einnehmen, die sich nach unserer subjektiven Erfahrung am besten mit jener Bewegung vereinigt. Das Ziel wurde zwar erst am Anfange des XVI. Jahrhunderts

erreicht, aber bereits hundert Jahre früher klar ins Auge gefaßt. Wille, Handlung und Subordination beherrschen anscheinend wiederum die Auffassung, wie einst in der Antike, und die rückschauenden Italiener hatten im XVI. Jahrhundert nicht so unrecht, wenn sie das verflossene Zeitalter als ein Rinascimento der antiken Kunst bezeichneten. Nur eines war dazugekommen: die subjektive Auffassung, die sich namentlich im psychischen Verhalten der Figur zu ihrer Umgebung verrät. Die antiken Figuren haben niemals einen bestimmten objektiven Charakter eingebüßt, der sie zwar mit dem oder jenem Nachbar, nicht aber mit der ganzen Gruppe, der sie angehören, in lebendiger Verbindung erscheinen läßt. Je mehr antike Figuren in einem Bilde wir überschauen, desto rätselhafter wird uns ihr psychisches Betragen, ob es nun Wille, Gefühl oder Aufmerksamkeit bedeuten soll. Die Renaissancefiguren sind sich dessen bewußt, daß sie innerhalb eines Bildes in absoluter Wechselbeziehung stehen. Das heißt: ein betrachtendes Subjekt ist nun angenommen, das alle für sich objektiven Figuren im Bilde zu einem Ganzen vereinigt sehen will, und daher muß alles, was den Eindruck dieser Einheit stören würde, vermieden werden. Deshalb drängt sich angesichts der italienischen Renaissancewerke der Eindruck der verbindenden psychischen Funktionen der Figuren, des Gefühls und namentlich der Aufmerksamkeit, weit stärker auf als vor antiken Werken. Das ist das Neue, Unantike; aber die der italienischen Renaissance in so entscheidendem Maße den Charakter gebende Gleichstellung des der Handlung nächstverwandten Willens mit Gefühl und Aufmerksamkeit schlägt wieder eine Brücke zwischen den Renaissance-Italienern und den antiken Kunstvölkern, deren echte und direkte Erben jene ja geworden sind. In der italienischen Renaissancefigur verrät sich mehr leidloses Gefühl und mehr Aufmerksamkeit als in irgendeiner antiken. Aber die Würde des Selbst vergibt sich keine; denn nach dieser Seite hat das den Romanen unvertilgbar eingeborene Streben nach Größe, nach isolierendem Ausdruck der Willensstärke eine unübersteigliche Grenze gezogen.

Was dagegen die nordische Auffassung des XV. Jahrhunderts gewesen ist, konnten wir daraus entnehmen, was uns bis jetzt das Bild des Geertgen von Haarlem enthüllt hat, und dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn wir rasch auch einen Blick auf die passiven Teilnehmer der Verbrennungsszene werfen. Hinter dem Kaiser drängt sich ein zahlreiches Gefolge, aber keiner darunter schaut nach dem Kaiser oder nach dem Feuer und ebensowenig blicken sie wechselseitig einander an. Sie sind also weder mit der Haupthandlung verbunden noch innerhalb von Teilgruppen irgendeiner Figur und ihrer Aktion subordiniert. Man ahnt die Befriedigung, mit welcher der Meister diese Figuren angebracht hat, die er nicht gleich jenen zwei früher erwähnten Personen mit dem Kaiser in unmittelbare Verbindung zu bringen brauchte. Wir sehen da den Holländer zähe am

Mittelalterlichen festhalten, weil es für ihn eben zugleich das Nationale, gleichsam Eingeborene war, während es der Südländer als ein aufgezwungenes äußeres Gesetz mit einem Rucke abzuschütteln vermochte. Man muß nur ein beliebiges italienisches Bild der gleichen Zeit daneben halten, um den abgrundtiefen Unterschied zu erkennen: dort die Figuren innerhalb von Teilgruppen subordiniert und diese wieder der Haupthandlung eingeordnet,[1] hier gar kein äußerer Zusammenhang zwischen Handlung und Teilnehmern: möglichste Koordination. Was wir in der Porträtgruppe jener Zwölf auf Rechnung der stilistischen Anforderungen des Porträts zu schreiben geneigt sein konnten, begegnet hier an einer Historienszene (mögen auch die Köpfe darin vielfach nach lebenden Modellen gemalt sein). Es ist also ein allgemeines Prinzip dieser altholländischen Malerei gewesen, die Subordination zu vermeiden und die Figuren durch Koordination äußerlich gegeneinander zu isolieren. Wie ungelenk und gezwungen erscheinen noch die meisten Bewegungen, weil sie nicht in jener italienischen Weise allesamt von einem einzigen Willensimpulse mitgerissen sind! Sogar die Hauptkennzeichen des mittelalterlichen Dualismus: die Zwiespältigkeit der Kopf- und Blickrichtung ist noch nicht vollständig und ausnahmslos überwunden, wie gerade die Hauptfigur des Julianus zeigt; und in dieser Hinsicht scheint die gleichzeitige italienische Kunst weit über die niederländische hinausgeschritten. Aber was einerseits die Schwäche der letzteren, war zugleich auch ihre Stärke. Indem sie den Willensausdruck bewußt zurückdrängte, gelangte sie allerdings zu keiner Einheit durch Subordination, aber zu einer weit tieferen Subjektivität des psychischen Ausdrucks. Man muß wieder diese Köpfe mit italienischen, etwa des Ghirlandajo,* vergleichen, um zu erkennen, wie die letzteren, auch wenn sie passive Zuschauer sind, selbstgefällig und eroberungssüchtig ihre schöne Existenz nach außen hin zur Schau tragen, während die Augen dieser Haarlemer vielmehr nach innen gewendet sind und die Außenwelt gleichwie in einem Spiegel in sich sammeln. Wiederholt (links und unterhalb des von rückwärts gesehenen Mohren) haben die Mienen durch raffinierte Zerstreutheit des Blickes (divergierende Richtung der Augen) fast einen träumerischen Ausdruck erhalten, der den Beschauer gar nicht in Zweifel darüber lassen sollte, daß diese Personen keinen bestimmten Gegenstand fixieren, weil dann die Augen parallelgestellt sein müßten. Keine Spur von Größe liegt in diesen Köpfen, den Kaiser nicht aus-

1 Das Eindringen von Handlung und Subordination läßt sich am deutlichsten an der Geschichte der Santa Conversazione verfolgen, in der sich die mittelalterliche Auffassung im Süden am längsten und zähesten behauptet hat.

* A. Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, Leipzig 1901, enthält die vollendete Charakteristik der Porträt- und Gruppenporträtkunst Ghirlandajos und ihrer Voraussetzungen.

genommen; dagegen prägt sich in ihren Mienen tiefste Aufmerksamkeit, innere Sammlung und zugleich Offenheit für die Außenwelt, mit einem Worte dasjenige, was wir Gemüt nennen, aus. Ein solcher Ausdruck paßte allerdings nicht für Missetäter und, um diese zu kennzeichnen, mußte der Meister drastische äußere Mittel anwenden, woraus sich der karikierte Ausdruck, das Viehische des breiten Maules und des glotzenden Blickes namentlich jener zwei erklärt, denen die Überwachung der Ausführung der kaiserlichen Befehle anvertraut war. Die Aufmerksamkeit, die subjektivste aller psychischen Lebensäußerungen, ist noch keine individuelle, durch einen konkreten Zielpunkt determinierte, sondern eine allgemeine. Ihre Ziele liegen nach allen drei Dimensionen zerstreut; denn die Blickrichtungen der Figuren wechseln in raffinierter Weise miteinander ab, so daß ein bestimmtes Ziel ihrer Aufmerksamkeit für keine einzige Figur des Gefolges festzustellen ist. Das Resultat ist ein selbstloses, durch kein Einzelding interessiertes Schauen. Jede Lokalisierung der Aufmerksamkeit innerhalb des Bildes hätte der Meister offenbar als Handlung, Willensäußerung, Abschwächung der Aufmerksamkeit als solcher empfunden. Die Figuren erscheinen infolgedessen freilich in einer Weise zersplittert, die in der objektivistischen Antike völlig undenkbar gewesen wäre und auch den Renaissanceitalienern unverständlich geblieben sein müßte. Aber dem nordischen Beschauer entsprach es vollkommen; denn dieser war in weit höherem und einseitigerem Maße dazu bereit, alle jene objektiv, innerhalb des Bildes, untereinander zusammenhanglosen Figuren in sich selbst, dem betrachtenden Subjekt, zu einer Einheit zusammenzufassen, genau wie es die im Bilde dargestellten »aufmerksamen« Figuren taten. Schon an diesem Bilde wird es klar, daß da eine Kunst im Entstehen begriffen war, von der im Laufe weiterer Entwicklung ein entschlossener, alles Antike und Italienische weit hinter sich lassender Vorstoß in der Richtung des Subjektivismus zu gewärtigen stand.

Die koordinative Aufmerksamkeit, die uns an Stelle der erwarteten subordinativen Handlung an der Porträtgruppe der Johanniter so auffallend erschienen war, findet sich somit auch in der ausgesprochenen Historienszene der Verbrennung der Gebeine des Täufers als Grundauffassung festgehalten.[1] Nun kann es gewiß keinen Zweifel leiden, daß eine solche Auffassung dem Porträt, das seine Züge möglichst

[1] Auch in der Bestattungsszene ist die Handlung möglichst in Gefühl und Aufmerksamkeit umgesetzt. Besonders bezeichnend ist hiebei die Figur mit dem Christustypus, die mit dem Zeigefinger der ausgestreckten Rechten auf den Sarkophag deutet, als wollte sie die Leichenträger erst darauf aufmerksam machen. Dasselbe Mittel, eine Handlung als unmittelbare Folgewirkung der gesprochenen Worte (z. B. eines Kommandos) erscheinen zu lassen und damit gewissermaßen auf eine psychische Wurzel zurückzuführen, hat später Rembrandt häufig angewendet, wofür die »Nachtwache« das bekannteste, die Münchner Bilder aus dem Besitze des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien die dem Geertgenschen verwandtesten Beispiele liefern, worauf noch später zurückzukommen sein wird.

vollkommen zeigen und dabei jede Handlung möglichst vermeiden soll, ganz besonders zusagend sein mußte; sie liegt daher schon dem niederländischen Porträt des Jan van Eyck und seiner Nachfolger im ganzen XV. Jahrhundert zugrunde. Alle diese Einzelbildnisse verraten Gemüt statt Größe. Der Hauptakzent ruht stets einseitig auf den Augen, die munter und forschend, aber nicht begehrend in die Welt blicken, während die Antike ihnen niemals als dem Spiegel der Seele das Übergewicht über die übrigen Teile des Antlitzes eingeräumt hatte, die italienische Renaissance der Antike darin teilweise noch nachfolgte, indem sie den ganzen Kopf und seine einzelnen Teile in gesetzlichen tastbaren Linien zusammenfaßte und als selbständige Einheiten neben und mit dem Auge dem Beschauer zu Bewußtsein brachte, anderseits aber, wie es einer christlichen und einer gesteigert subjektivistischen Kunst entsprach, dem Blick allerdings einen besonderen Akzent verlieh. Wer nun einen solchen italienischen Porträtkopf des XV. Jahrhunderts, etwa — um ein allerdings sehr typisches Beispiel zu nennen — denjenigen des Kardinals Francesco Gonzaga von der Hand des Mantegna in der Camera degli Sposi zu Mantua, mit seinem packenden Blick und den in sinnlicher Greifbarkeit sich aufdrängenden Augäpfeln und Lippen und der dadurch bedingten unmittelbaren Wirkung auf den Beschauer, der über dem vom Objekt empfangenen sinnlichen Eindruck sich selbst, das Subjekt, völlig vergißt, mit unseren Johannitern vergleicht, die anspruchslos, aber voll inneren Lebens, den Blick ebensoweit einwärts als nach außen gerichtet, so daß man das materielle, dreidimensionale Auge darüber gar nicht gewahr wird, um sich schauen und nur durch intimere Anschauung durch ein betrachtendes Subjekt, dem dabei Zeit gegönnt bleibt, sich darin selbst wiederzufinden, nach innerem Sinn und Bedeutung wahrhaft gewürdigt werden können: der wird den eigensten Charakter dieser niederländischen Porträtmalerei nicht mehr verkennen können. In gleicher Richtung wirken einige nebensächliche Erscheinungen, die an den frühesten Einzelporträten auffallend häufig wiederkehren: namentlich das Vorzeigen der Hände, der vornehmsten Organe der Handlung, aber offenbar nur zu dem Zwecke, um sie im Gegensatze zum inneren, durch den Blick sich verratenden Leben in Ruhe erscheinen zu lassen, indem sie tatlos auf einer Brüstung liegen oder zum Beten, das heißt zu subjektiver Andacht, gefaltet sind oder endlich einen Ring, eine Nelke oder ähnliche Dinge von offenbar symbolischer Bedeutung vorzeigen müssen und dadurch ebenfalls in den Dienst der subjektiv wirkenden Aufmerksamkeit gestellt werden, während die Handlung, in der sie begriffen erscheinen, sozusagen auf halbem Wege stecken bleibt, da die andere Person, der das Ding gezeigt wird, im Bilde fehlt.

Ein Einzelporträt konnte innerhalb der italienischen Auffassung noch bestehen, weil die Darstellung einer einzelnen Figur eine Hand-

lung nicht zwingend fordert. Dagegen war ein Gruppenporträt dort fast gänzlich ausgeschlossen; denn sobald mehrere Figuren in einem Bilde vereinigt waren, mußten sie zu einer Einheit im Wege der Subordination verbunden werden. Ein Gruppenporträt im späteren, rein holländischen Sinne hat es auch in Italien niemals gegeben. Was dort Ähnliches auf einem begrenzten lokalen Gebiete (in Venedig) entstanden ist, kann nicht höher denn als eine Vorstufe bewertet werden, wie am Schlusse dieses Kapitels gezeigt werden soll.

Und so erklärt sich nun, warum ein Gruppenporträt bloß in den Niederlanden, und sagen wir sofort: in den von romanischem Einflusse damals noch fast ganz unberührt gebliebenen holländischen Teilen derselben, möglich gewesen ist. Die holländische Malerei forderte auch für das Historienbild möglichst Handlungslosigkeit; um so willkommener mußte ihr eine Bildgattung sein, die von Haus aus die Handlung nicht bloß nichtbedingte, sondern sogar zu vermeiden hatte, weil jede Handlung einerseits auf die Züge gewissermaßen entstellend einwirkt, anderseits aber — und dies ist der Hauptgrund — die Aufmerksamkeit des Beschauers von der Persönlichkeit selbst abzieht und dadurch die porträthafte Wirkung abschwächt. Der Schluß drängt sich zwingend auf: das Gruppenporträt mußte das begehrteste, das spezifisch nationale Kunstwerk der Holländer werden, da keine andere Gattung, soweit die menschliche Figur in Frage kam, dem spezifischen Kunstwollen dieses Volkes so restlose Erfüllung brachte. Zu Geertgens Zeit war das Gruppenporträt allerdings noch an das kultmäßige Historienbild gebunden; aber die Zeit war nicht mehr fern, da man dieses in Holland gänzlich fallen lassen und schlechtweg durch das Gruppenporträt der profanen (nicht mehr geistlichen) Korporation ersetzen sollte.

Steht somit die Identität der Grundauffassung der Porträtgruppe der Johanniter mit derjenigen der Verbrennungshistorie fest, so ist doch daneben auch ein Unterschied zwischen beiden nicht zu übersehen. Während das Gefolge des Kaisers sich nach allen Seiten wendet und einzelne Figuren dem Beschauer das Profil, ja sogar den Rücken (allerdings nur der Mohr) kehren, sind die Johanniter, mit der einzigen schon erwähnten und erklärten Ausnahme des in den Sarg hineinblickenden, in Dreiviertelansicht nach rechts oder links gewendet und lassen auch den Blick in der gleichen Richtung verlaufen. Es ist dies ohne Zweifel geschehen, um die Gesichtszüge der Porträtierten dem Beschauer möglichst vollkommen und deutlich vorzuführen, was im Historienbilde nicht notwendig gewesen war. Die äußere Porträtähnlichkeit ist aber eine objektive, vom betrachtenden Subjekt unabhängige Eigenheit der Figuren, die schon von der Antike stets angestrebt, vom Mittelalter aber, das den Körper als ein vergängliches Subjektives gegenüber dem allein objektiven Seelischen angesehen hatte, grundsätzlich ignoriert worden war. Es gelangt hierin wiederum

die seit dem XV. Jahrhundert eingetretene Reobjektivierung des Körperlichen zum Ausdrucke, die aber nicht mehr im antiken Sinne die körperlichen Erscheinungen selbst als das Objektive auffassen wollte, sondern vielmehr in der subjektiven Anschauung der Körper das Objektive erkannte. Nun ist aber die freie, ungebundene Wendung der Köpfe, wie sie das Gefolge des Julian zeigt, das unserer subjektiven Erfahrung Entsprechendere, wogegen die einförmige Haltung der Johanniter eine Norm, ein objektives Gesetz verrät und wie ein sogenanntes »gestelltes Bild« wirkt. Es ergibt sich hieraus, daß das Gruppenporträt dazu bestimmt war, der holländischen Malerei, deren gesteigerte subjektive Grundauffassung rasch zu extremer Willkür hätte führen müssen, eine objektive Norm zu bewahren und damit die Gewähr längerer, stetiger und gesunder Entwicklung zu sichern.

Wir haben nun das zweite Element, dem jedes Kunstwerk seine Wirkung verdankt, ins Auge zu fassen: die Komposition (im weitesten Sinne: als Form und Farbe). Die Frage lautet: Mit welchen Mitteln ist in Geertgens Bilde die Einheit der physischen sinnfälligen Erscheinung der Figuren hervorgebracht? Was veranlaßt uns, die Johannitergruppe einerseits, die Verbrennungsszene anderseits, abgesehen von der von uns schon als Auffassung erörterten psychischen Charakterisierung der sie zusammensetzenden Figuren, allein auf Grund der Bilderscheinung als je ein geschlossenes Ganzes zu fassen? Dem namentlich an italienischen Werken geschulten Kunsthistoriker fällt auch diesfalls auf den ersten Blick nicht ein Positives, sondern ein Mangel auf: es fehlt auch hier die Subordination. Zur Zeit, als Geertgens Bild entstanden sein mochte, war dieselbe in Italien bereits bis zur strengen pyramidalen Komposition ausgebildet worden. Ihr Element ist die Diagonale, das heißt die in der Ebene verbindende Linie; gerade diese fehlt aber in unserem Bilde entweder gänzlich oder, wo sie, wie an den Schergen, nicht zu vermeiden war, wurde sie möglichst unauffällig behandelt. Weitaus die meisten Figuren, zum Teil selbst die wenigen Handelnden inbegriffen, beobachten eine streng vertikale Haltung, so daß sie ohne verbindende Diagonalen als lauter isolierte und koordinierte senkrechte Achsen nebeneinander stehen. Das verbindende Element, das sie dennoch als eine Einheit erscheinen läßt, liegt wiederum im betrachtenden Subjekt: in der Auffassung hieß es Aufmerksamkeit, in der Komposition heißt es Raum.

Die Kunstgeschichte unterscheidet zwei Erscheinungsformen des dreidimensionalen Raumes: den kubischen, der an den Körpern haftet, und den Freiraum, der zwischen den Figuren ist. Eine Kunst, die, wie die antike, die geformten Einzeldinge als das objektiv Gegebene ansah, konnte nie dazu gelangen, den Freiraum darzustellen. Erst die werdende christliche Kunst in der römischen Kaiserzeit hat den Freiraum emanzipiert, aber auch nur in einer sehr geringen,

der Ebene noch sehr nahebleibenden Tiefe zwischen je zwei Figuren, nicht aber als unendlichen Freiraum. Diese physische Brücke von Figur zu Figur wurde bezeichnenderweise zur gleichen Zeit geschlagen wie jene psychische von Mensch zu Mensch, die wir als Aufmerksamkeit in christlichem Sinne bezeichnet haben. Und auch den Dualismus sehen wir hier wiederkehren: die mittelalterliche Figur erscheint in die Ebene projiziert und somit nicht raumfüllend, aber im freien Raum stehend gedacht. Es fehlt die Einheit beider vor dem betrachtenden Subjekt. Mit der Emanzipation des letzteren seit dem XV. Jahrhundert wird nun gleich der Aufmerksamkeit auch der Raum besonderer Gegenstand der bildenden Kunst und abermals sehen wir hierin italienische und nordische Kunst auseinandergehen. Die erste strebt vornehmlich nach Wiedergabe der kubisch räumlichen Erscheinung der Einzeldinge (Figuren) selbst gemäß unserer subjektiven Erfahrung: daher ihre Ausbildung der Linienperspektive, die ja an den Formen haftet, und der symmetrischen Dreieckkomposition, die die Dinge in der Ebene zu einem schlagend evidenten, objektiv normalen Ganzen zusammenfaßt. Die nordische Kunst strebt von den Brüdern van Eyck an vornehmlich nach Wiedergabe des zwischen den Figuren Befindlichen, des freien Raumes, natürlich soweit er sich, namentlich durch die Farbe, an den Figuren verrät: daher ihre Ausbildung der Luftperspektive, der Landschaft, aber anderseits auch ihr Beharren bei der Vertikalreihung statt der pyramidalen Zusammenfassung, um den Eindruck der Zusammengehörigkeit in der Ebene nicht überwuchern zu lassen. Die Italiener runden die Figur in rhythmischen gesetzlichen Linien ab, um sie als geschlossene Einheiten zu bezeichnen, die aber wie jede Symmetrie immer in der Ebene wirken; die holländischen Figuren dagegen sind von spießigen und holprigen Umrissen, die uns somit keine Notwendigkeit verraten und dadurch variabler, im freien Raume beweglicher erscheinen.

Die Emanzipation des Freiraums und die gleichzeitige Vermeidung der in der Ebene vereinigenden Diagonalen zeigen wiederum beide betrachteten Szenen in Geertgens Bilde; aber innerhalb der Gemeinsamkeit gibt es auch in der Komposition ähnliche Unterschiede, wie wir sie in der Auffassung beobachten konnten. Die Johanniter sind, wenn man von den Handelnden darunter absieht, in Reihen hintereinandergestellt, so daß sie in gleichen Abständen stehen und oben von einer horizontalen Scheitellinie begrenzt werden, die allerdings etwas links von der Mitte von einem überragenden Kopf durchbrochen erscheint; dadurch wird zwar die fast architektonische Strenge der Reihung gemildert, aber trotzdem noch keine pyramidal zusammenfassende subordinative Wirkung erzielt. Immerhin ist eine Neigung zum Festhalten an einer normalen, bis zu gewissem Grade objektiven Komposition in der Porträtgruppe unverkennbar und

offenbar aus der gleichen Absicht auf ruhige Porträtwirkung entsprungen wie die vorhin festgestellte Beschränkung der Auffassung in den Kopfwendungen.

Die Verbrennungsszene bietet dagegen gar keinen Anklang mehr an die in der Ebene wirkende Symmetrie: auch nicht in der Form gleichmäßiger Reihung. Wir haben hier abermals zwischen der Handlung und dem Gefolge zu scheiden. Die Handlung wirkt auf den modernen Beschauer einheitlich, und zwar weder durch Reihung noch durch Dreieckkomposition, sondern durch die Verteilung der Figuren rings um einen zentralen Gegenstand, auf den sie sich alle beziehen. Es ist also eine Subordination; aber nicht etwa der Kaiser übt diese Wirkung aus, sondern ein Nichtmenschliches, Elementares: das Feuer. Man kann um dasselbe ein übereck gestelltes Viereck beschreiben, dessen Ecken in den hinteren Schergen, den Begleiter des Kaisers in schleppendem Mantel, den Stein im Vordergrunde zwischen dem Hündchen und dem ausgestreckten Fuß des knienden Schergen und endlich in die Spitze der Schaufel desselben Schergen fallen. Es begegnet uns da ein Kompositionsprinzip, das später im XVII. Jahrhundert die größten Meister, Rembrandt voran, angewendet haben; nur ist es hier noch der tatsächliche Hauptgegenstand, um den sich die Handlung dreht, während später eine Erdgrube oder ein Zweig bloß das Raumvolum darüber andeutet, um welches sich Rembrandts Bettler oder Adrian van Ostades Spielleute und Tänzer versammeln.[1] Dagegen ist das Gefolge des Kaisers, das natürlich der Zusammenfassung in der Ebene durch symmetrische Linien entbehrt, auch ohne Raumzentrum geblieben, das in seiner Art noch immer ein objektives, weil im Bilde vorhandenes Einheitsmittel gebildet hatte. Das betrachtende Subjekt sieht, wie sich

[1] In diesem Zusammenhange mag noch auf die seltsame Verkürzung des gegen den Beschauer hin gesenkten Kopfes des hintersten Schergen, der die Gebeine ins Feuer schüttet, aufmerksam gemacht sein. Dem Meister scheint diese Verkürzung willkommen gewesen zu sein, weil er sie noch zweimal wiederholt hat: in dem schon erwähnten Johanniter, der in den Sarg hineinblickt, und in einem der Männer, die den Leichnam des Täufers in den Sarg legen. Jede Perspektive, die ja nichts anderes ist als Linienperspektive, wirkt als solche raumandeutend an der Figur selbst und deshalb haben sie die Italiener so sehr bevorzugt und ausgebildet. Die Niederländer dagegen hatten zunächst aus dem gleichen Grunde alle Ursache, sie zu meiden, und so tat auch Geertgen, bis auf diese einzige Ausnahme. Dies fordert uns heraus, zu fragen, was er wohl damit zum Ausdrucke bringen wollte. Es scheint mir, daß ihm dieses Motiv deshalb gefiel, weil es inneres Leben erraten läßt, ohne daß man die Augen, in denen sich an den übrigen Figuren der Ausdruck der Aufmerksamkeit konzentriert, zu sehen bekam. So ist auch von den Figuren des Gefolges der einzige Mohr mit seitlich bewegtem Kopf und gestikulierenden Fingern dargestellt und dieser einzige zeigt uns sein Hinterhaupt. Die spätere holländische Kunst läßt gerne den Kopf der Aufmerksamen sinken, um nicht allein den sinnlichen Eindruck des Augapfels, sondern auch die Wirkung des Blickes zu beseitigen und das innere Leben gleichsam aus den Schatten über den Augenhöhlen erraten zu lassen, womit sie schon bedeutend dem modernen Subjektivismus nahegekommen ist.

die Figuren nach der Tiefe abstufen, und da jede Raumwahrnehmung subjektiv ist, erwächst ihm daraus der Eindruck der Einheit. Freilich, modernen Ansprüchen genügt dieser Raumsubjektivismus nicht; aber für Geertgens Zeit war nicht allein die entsprechend größere Bildung der Vordergrundfiguren, sondern auch die Entgegensetzung von Hell- und Dunkelwerten, um damit zurückschiebende Wirkung zu erzielen, ein Fortschritt von gewaltiger Bedeutung. Wie sich der dunkle Mohrenkopf vom hellen Felsen abhebt und dabei schon Versuche gemacht werden, die Grenzzonen ineinander verdampfen zu lassen, läßt die spätere Helldunkelmalerei vorausahnen und in noch höherem Maße gilt dies — um das nebenher zu erwähnen — von dem dunklen Klostertor rechts oben, mit dem Fallgitter, das dunkel in den von der Sonne hell beleuchteten Hof dahinter einschneidet.

Gerade an der Kompositionslosigkeit dieses Gefolges kann man nun ersehen, daß auch in bezug auf die Raumkomposition, nicht anders als es von der Aufmerksamkeit als Einheitsmittel der Auffassung gezeigt worden war, die extrem subjektive Neigung der Holländer vorerst eines objektivistisch wirkenden Zügels bedurfte, um nicht in unfruchtbare Willkür auszuarten. Diese gesetzliche Norm haben wir aber schon in der Porträtgruppe der Johanniter angewendet gefunden und man darf wohl, wie es von der Auffassung bereits gezeigt wurde, auch hinsichtlich der Komposition sagen, daß das holländische Gruppenporträt auf ihre Entwicklung einen zwar objektivistischen und darum retardierend-konservativen, aber im allgemeinen einen heilsamen, regulierenden Einfluß ausgeübt hat.

Die ältesten selbständigen Gruppenporträts geistlicher Korporationen. Die Bildnisse der Jerusalemfahrer.

Von jedem Zusammenhange mit einem Kultusbilde losgelöst erscheint das Gruppenporträt zum ersten Male in den Bildnissen der sogenannten Jerusalemfahrer. Es handelt sich da, wie bei den Johannitern, um eine geistliche Korporation, deren Mitglieder, bloß durch Rücksichten auf das ewige Seelenheil jedes Einzelnen bestimmt, sich zusammenfanden und zur sicheren Erlangung desselben die Pilgerreise zum Heiligen Grabe zurückgelegt hatten, weshalb sie sich auch »Heiligen-Grabes-Brüder« nannten. Ihre Abzeichen waren namentlich ein goldenes Kreuz am roten Bande um den Hals und ein Palmzweig in den Händen. Da somit der Zweck dieser Korporation noch immer kein gemeinnütziger und irdischer, sondern ein rein persönlicher und transzendenter gewesen ist, können auch ihre Bildnisse bloß als Vorstufen des Gruppenporträts bezeichnet werden; und wiewohl dieselben jetzt aus einem bloßen Anhängsel des historienhaften Kultbildes eine selbständige Gattung geworden sind, hat sich doch in ihrer Auffassung, wie sich gleich zeigen wird, noch ein historienhafter, dem Porträt widerstreitender Grundzug erhalten.

Es sind solcher Bildnisse bis jetzt im ganzen fünf* bekannt geworden: eines besitzt das Museum in Haarlem, die übrigen sind im Centraal Museum in Utrecht. Das erste ist als ein Werk des Jan van Scorel, der selbst im Jahre 1520 das heilige Grab besucht hat, durch van Mander in seiner Lebensbeschreibung des genannten Malers mit den Worten bezeugt: »Er hat sich später mit einigen Jerusalemrittern oder Pilgern selbst konterfeit, in Ölfarbe, ein längliches Stück, das jetzt zu Haarlem im Jakobinenkloster oder Prinzenhof aufbewahrt wird.«[1] Aber auch die Utrechter Bilder werden bis auf eines dem Jan van Scorel zugeschrieben, und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, weil auf einem derselben genau wie auf dem Haarlemer Bilde der Maler Jan van Scorel dargestellt ist und man nicht wohl annehmen möchte, daß das Bild diesmal von einem anderen als dem malkundigen Grabesbruder selbst ausgeführt wäre. Da nun zwei von den übrigen Utrechter Bildern mit dem eben erwähnten aufs engste zusammenhängen, meint man auch, sie dem Jan van Scorel zuweisen zu sollen, während das vierte und letzte jetzt allgemein dem Anthonie Mor zugeschrieben wird.[2]

* Weitere Bildnisse von Jerusalemfahrern wurden publiziert von Sterck / Portretgroep van Amsterdamsche Ridders van Jerusalem uit 1519. Oud Holland, Jahrg. 37. J. Six, Nog eens: Cornelis Buys, Jan van Hout en Jacob Cornelisz. Oud Holland, Jahrg. 43, 1926, S. 144, wo das Bild der vier Jerusalemfahrer von 1519 im Centraal Museum in Utrecht Jacob Cornelisz zugewiesen und nach 1525 datiert wird.

1 Hymans in der französischen Ausgabe von van Manders Schilderboek (Le livre de peintres de C. v. Mander) berichtigt auf S. 311, Anm. 4, obige Angabe in »Johanniter-Commende«, aus welcher das Bild laut Angabe des Museumskatalogs tatsächlich in das Haarlemer Museum gelangt ist.

2 Dies ist das Urteil Karl Justis über die Autorschaft der Utrechter Bilder, der die erste grundlegende Charakteristik derselben in seinem Aufsatz über Jan van Scorel im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen II, 193 ff., geliefert hat. Da ich die Utrechter Bilder nur aus Photographien kenne, möchte ich an ihrer Herstellung durch Scorel um so weniger Zweifel äußern, als man in größte Verlegenheit geriete, wenn man an seiner Stelle einen anderen Meister für die Bilder nennen sollte, die offenbar die Hand sowohl eines tüchtigen Porträtmalers als eines in Italien Gewesenen verraten. Doch darf ich nicht verschweigen, daß das Wappen, das dem Scorel im Utrechter Bilde (Tafel 4 Mitte, der fünfte Kopf von rechts) beigegeben erscheint, mit demjenigen, das ihn auf dem vom Meister nachweislich gemalten Haarlemer Bilde (Tafel 3, der dritte Kopf von rechts) begleitet, zwar verwandt, aber nicht identisch ist, was die Vermutung aufkommen lassen könnte, daß der Maler des Utrechter Bildes das Scorelsche Wappen nicht genau gekannt hat und folglich ein anderer als Scorel selbst gewesen sein müßte. Die Gesichtszüge beider Figuren gestatten zwar dermalen keine entscheidende Vergleichung, weil gerade Scorels Kopf im Utrechter Bilde stark übermalt ist und daher in der Photographie ganz trüb erscheint. Aber auch in dieser Hinsicht kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß mir auf dem Utrechter Bilde der Kopf, der vor dem mit Scorel bezeichneten (also rechts von diesem) auf den Beschauer herausblickt, mit dem authentischen Scorel-Kopf des Haarlemer Bildes weit mehr Verwandtschaft zu zeigen scheint als jener übermalte. Es drängt sich mir daher die Frage auf, ob auf dem Utrechter Bilde nicht Wappen und Beischriften nachträglich hinzugefügt oder später gänzlich erneuert worden seien, worauf die im Zuge befindliche Reinigung wohl eine sichere Antwort geben dürfte.

* Diese Zweifel wurden durch die Reinigung nicht bestätigt, die Utrechter Bilder gelten allgemein als Arbeiten Scorels. Hoogewerff, Jan van Scorel, Haag 1923, führt sie als Nr. 5, 6, 12 seines Oeuvrekataloges an.

Das Haarlemer Bild (Tafel 3) zeigt zwölf Grabesbrüder in Halbfiguren, barhaupt, paarweise in Prozession nach links schreitend, wo zum Abschlusse ein Bild der Heiligen-Grabes-Kirche in einem oben halbrund geschlossenen Rahmen sichtbar wird. Dieses wird von einem Diener gehalten, dessen Kopf hinter dem Rahmen hervorkommt und den Pilgern entgegenschaut, wodurch deren einseitige Bewegungsrichtung noch eine Verstärkung erfährt; vom Diener sieht man außerdem noch die Fingerspitzen beider Hände, mit denen er das Bild oben und unten festhält und dasselbe auf solche Weise im Raume lokalisiert. Die geschulterten Palmzweige in den Händen der Pilger ragen über ihre Köpfe hoch hinaus und verstärken mit ihren zurückgewandten Spitzen abermals das Richtungsmoment. Der Hintergrund erscheint als Wand charakterisiert, da sich in der Scheitelhöhe der Figuren ein Getäfel hinzieht, in dessen Fries die einzelnen Wappen und Devisen der darunter schreitenden Brüder aufgemalt sind. Unten werden die Figuren in der Höhe der Hüften durch die Brüstung einer horizontalen Schranke abgeschnitten, auf welcher mehrere Zettel aufgenagelt sind. Aus ihren Inschriften erfahren wir die Namen der einzelnen Brüder. Der Zettel, auf welchem Scorels Name verzeichnet steht, ist mit der Ecke umgebogen; die zugehörige Figur ist die dritte von rechts, in der uns somit Scorels authentisches Selbstbildnis erhalten ist.

Jan van Scorels Gruppenporträt der Jerusalemfahrer von Haarlem.

Was der Auffassung dieses Bildes die Einheit gibt, ist die Prozession: und somit eine Handlung. Sie drückt sich aus in der gemeinsamen Richtung, in der sich alle nach dem Heiligen Grabe hin bewegen. Es ist die Darstellung eines einzelnen Ereignisses, dessen Bedeutung im Kult wurzelt, und insofern ist die Auffassung noch immer eine historienhafte, wie bei Geertgen. Insoferne aber das Heilige Grab nur in effigie gezeigt wird, ist die Darstellung eine symbolische und darin berührt sie sich bereits, wie wir später sehen werden, mit dem ältesten reinen Gruppenporträt. Wiewohl nun den Figuren durch die Handlung eine einzige ganz bestimmte Richtung angewiesen war, herrscht doch in den Wendungen der Köpfe weit mehr Abwechslung als in Geertgens Gruppe der Johanniter. Die Köpfe sind durchaus nicht alle in der Richtung der Prozession gehalten, sondern zum Teil gegen den Beschauer heraus und einer sogar rückwärts gewendet; die Augen aber folgen in der Richtung stets dem Kopfe. Es ist dadurch eine Beweglichkeit und zugleich eine Einheit in der Bewegung der einzelnen Figuren für sich erreicht, die den Dualismus gänzlich überwunden erscheinen läßt und allein schon den Italienfahrer verrät. Justi hat diese Porträtfiguren wohl zu hart beurteilt, wenn er ihnen Leben gänzlich absprach. Ihre Wendungen nannte er sehr einförmig, was sie vielleicht sind, wenn man die Utrechter Bilder daneben hält; kommt man aber von Geertgens Johanniterporträt, so ist der Fortschritt in der subjektiven Auffassung ein frappanter. Man muß nur

jeden Kopf mit demjenigen seiner Nachbarn vergleichen und wird sich bald überzeugen, daß sie nicht bloß in der äußeren Bildung, sondern auch in der Haltung und im psychischen Charakter durchaus individuell aufgefaßt sind. Und was das Wichtigste ist: der Gemütsausdruck, der aus den Blicken spricht, hat unter der größeren Beweglichkeit keineswegs gelitten. Freilich, was ein Italiener in diese Mienen gelegt hätte, fehlt gänzlich; denn es ist weder ein gedankenloses Zurschautragen der schönen eigenen Persönlichkeit noch eine inbrünstige Andacht, weder Wille noch Gefühl, was aus diesen Blicken spricht, sondern ein ernstes gesammeltes Innenleben, das zugleich der Außenwelt offen steht; mit einem Worte: die Aufmerksamkeit. Diejenigen, die geradeaus auf den Beschauer blicken, wie der vierte, siebente und neunte der Reihe, wirken am wenigsten intim, weil sie zuviel vom Auge sehen lassen; bloß in seinen eigenen Blick hat der Meister zugleich die Lebhaftigkeit direkten Verkehrs und die Innigkeit zu legen gewußt. Die Hände sind dagegen merkwürdig zurückgedrängt; man sieht solche nur von fünf Figuren. Drei darunter umfassen damit ihre Palmzweige. Einer faltet andachtsvoll beide Hände zum Gebet; der Vorderste, mit dem Indianergesicht, hält die Linke vor sich ausgestreckt, als ob etwas sein Staunen erregen würde: man kann dabei nur an das heilige Grab denken, an das er als der Erste herantritt und das nun seine Aufmerksamkeit hervorruft. Der Vierte endlich im Zug, der nach der Richtung des Beschauers herausblickt, hält die Linke mit gespreizten Fingern vor sich hin, als wenn er damit vorwärts, in der Richtung der Prozession deuten würde und die Aufmerksamkeit eines Zuschauers darauf lenken wollte; doch ist der ganze Gestus bloß schüchtern angedeutet und von der Hand obendrein nur die Hälfte sichtbar.

Wenn nun der Auffassung zweifellos eine gemeinsame Handlung zugrunde liegt und daran nicht bloß drei, sondern alle zwölf Figuren beteiligt sind, so bedeutet dies gegenüber Geertgens Johannitergruppe ein gewisse Entfernung von der holländischen Handlungsscheu; indem aber alle Zwölf gleichmäßig dieselben Funktionen ausüben und keiner einen Vorrang vor den übrigen behauptet, ist die italienische Subordination vermieden und die Koordination festgehalten, die jeden einzelnen Porträtierten zu seinem gleichen und ungeschmälerten Rechte gelangen läßt. Es gibt zwar ältere und jüngere Brüder darunter und die Verschiedenheit der Kostüme läßt ebenfalls auf eine gewisse Rangabstufung schließen; aber vor der Handlung sind sie alle gleich, so daß weder Kommandanten noch Subalterne zu unterscheiden sind. Neu und wichtig sind ferner die Versuche, Symbole an Stelle der Handlung zum vereinheitlichenden Mittel der Auffassung zu erheben.

Die Komposition ist im Grunde identisch mit derjenigen in Geertgens Johannitergruppe, aber fast mit architektonischer Strenge

durchgeführt, und dies mochte Justi hauptsächlich zu seinem ungünstigen Urteile über das Bild veranlaßt haben. Wir haben da zwölf vertikale Achsen zwischen zwei Horizonten gespannt; die mit dekorativer Regelmäßigkeit verteilten Wappen und die parallelen Palmwedel verstärken noch den Eindruck objektiver Gesetzlichkeit. Die gesteigerte Beweglichkeit nach der einen Seite glaubte der Meister vielleicht durch einen um so starreren Zwang nach der anderen wettmachen zu sollen. Die Köpfe entwickeln verhältnismäßig wenig Relief, die hinteren sind in der Erscheinung nicht wesentlich gegenüber den vorderen zurückgedrängt, aber die Deckung reicht zur Klarstellung des tiefräumlichen Verhältnisses vollständig aus. Die Figuren sind gedrängt, wodurch der Mangel an Luft dazwischen für moderne Augen bis zu einem gewissen Grad verwischt wird; da für Luft überhaupt kein Platz ist, bemerkt man auch nicht, daß der Maler noch keine solche malen konnte, oder richtiger, nicht malen wollte. Dieses reihenweise Marschieren mit einzelnen zurückblickenden Figuren hat seine nächsten Parallelen in den Opferzügen der früheren römischen Kaiserzeit, etwa der Ara pacis Augustae, womit diese werdende niederländische Kunst, die der Aufmerksamkeit noch immer einen mehr allgemeinen als individualisierten und lokalisierten Ausdruck gab, noch manche andere Züge gemein hat.

Jan van Scorels drei Gruppenporträts der Utrechter Jerusalemfahrer.

Von den Utrechter Bildern ist das älteste wohl dasjenige mit zwölf Pilgern, die ihre Reise zwischen den Jahren 1520 und 1524 zurückgelegt haben (Tafel 4 oben); es ergibt sich dies nicht allein aus den genannten Daten, sondern auch namentlich aus der stilistischen Behandlung der Köpfe, wovon noch die Rede sein wird.

Die Auffassung dieses Bildes ist mit derjenigen des Haarlemer Gruppenporträts im Grunde die gleiche: eine Doppelreihe palmentragender Halbfiguren, die sämtlich nach einer Seite hin gewandt sind; aber von einer Prozession wird man diesmal kaum mehr reden können. Es fehlt nicht allein das Ziel: die Grabeskirche in effigie, sondern vor allem ist die Bewegung unterdrückt. Die Figuren, die man überhaupt nun eher als Brustbilder denn als Halbfiguren bezeichnen möchte, wenden dem Beschauer nicht mehr bloß die linke Schulter, sondern nahezu en face die volle Brust zu, ja einzelne legen die Hand auf die Brüstung der Schranke und demonstrieren damit ihr Stillehalten in unzweifelhafter Weise; ferner blicken jetzt zwei Drittel mehr oder weniger senkrecht zur Bildfläche nach der Richtung des Beschauers heraus und nur ein Drittel, gegen die Mitte des Bildes hin, schaut linkswärts vor sich hin; reine Profilköpfe, deren das Haarlemer Bild zwei aufwies, begegnen hier überhaupt nicht mehr. Die Handlung als Vereinheitlichungsmittel ist somit so gut wie unterdrückt, und zwar offenbar zugunsten des porträt-

haften Eindruckes. Wir fragen daher: Worin beruht nun die Einheit der Auffassung? Die Antwort müssen uns die Aktionen der Hände geben, die diesmal bei allen sichtbar gemacht sind. Mit ihnen umfassen sie so aufdringlich die Palmwedel, daß die Absicht, diese Aktion dem Beschauer recht bemerkbar zu machen, nicht verkannt werden kann: die Grabesbrüder wollen also den Beschauer, nach dem sie ja zu zwei Drittel herausblicken, auf die Palmwedel als Symbol ihrer Gemeinsamkeit aufmerksam machen. An Stelle der historienhaften Handlung sehen wir somit, wie schon im Haarlemer Bilde, jedoch in verstärktem Maße, den Symbolismus treten. Nur einer bildet scheinbar eine Ausnahme: der zweite in der Reihe, der mit gefalteten Händen betet; vergleicht man aber seine Kopfwendung gegen den Beschauer mit derjenigen des Betenden im Haarlemer Bilde (dort ebenfalls an zweiter Stelle), wo sie in der Richtung des Andachtsobjekts, des Heiligen Grabes, hin verläuft, so erkennt man, daß auch dieses Beten symbolisch gemeint ist, um dadurch den Beschauer auf einen der gemeinsamen Zwecke der Brüderschaft aufmerksam zu machen.

Parallele Unterschiede gegenüber dem Haarlemer Bilde ergibt auch die Betrachtung der Komposition. Die Figuren sind zwar noch vertikale Achsen, ohne diagonale Verbindung untereinander, und ihre Wendungen sind, wie wir gesehen haben, gegenüber dem früheren Bilde eher einförmigere geworden, so daß man an ein Zurückgehen auf Geertgens Standpunkt zu denken versucht sein könnte, wenn nicht die überwiegende Wendung nach der Seite des Beschauers und die darin enthaltene Anerkennung eines betrachtenden Subjekts (genauer gesagt: mehrerer solcher) eine entschiedene Steigerung des Subjektivismus verriete. Aber die Horizontalen sind daneben in einer weit schrofferen und geradezu überraschenden Weise betont, indem die Figuren nicht bloß unten, wo ihnen die Ellbogen weggeschnitten wurden, sondern namentlich auch oben, wo die Scheitel aller Köpfe schlechtweg[1] abgestutzt sind, gleichsam eingezwängt erscheinen. Es konnte damit nichts anderes beabsichtigt sein, als anstatt die Figuren, wie früher, in die Höhe streben, sie jetzt vielmehr aus der Tiefe gegen den Beschauer herausspringen zu lassen; und zu dem gleichen Zwecke wurden auch die Hände in übertriebener Größe und drastischer Modellierung dem Beschauer entgegen in den Vordergrund gerückt und endlich den Köpfen ein weit stärkeres Relief gegeben als jemals früher in der niederländischen Kunst, wiewohl gerade nach der letzteren Seite, wie sich zeigen wird, bei Scorel selbst noch eine Steigerung möglich war und das in Rede stehende Bild unter allen Utrechtern dem Haarlemer verhältnismäßig noch am nächsten steht. Diese Bewegung aus der Tiefe heraus erscheint endlich begleitet von einer Bewegung in der Ebene durch Diagonalen, die aber nicht an den Hauptsachen — den Figuren — haften, sondern

durch Nebensachen — die nun kreuz und quer gestellten Palmwedel — hervorgebracht erscheinen. Beide Neuerungen aber — das gesteigerte Relief und die Einführung der Diagonalen — weisen auf Einflüsse der italienischen Kunst, namentlich des Michelangelo.

Fragen wir uns aber, ob die Porträthaftigkeit bei diesen Neuerungen gewonnen hat, so haben wir darauf zweierlei Antwort: ja und nein. Gewonnen hat sie sicherlich durch die vollzogene Isolierung der Figuren, die in der Handlungslosigkeit begründet ist und eine Subordination unter eine gemeinsame Handlung nun vollkommen ausschließt, ferner durch die gesteigerte Körperlichkeit, Beweglichkeit, Lebendigkeit. Aber von den eigentlichen Zielen der holländischen Porträtkunst — der Darstellung des Gemüts — hat sich die Kunst Scorels hier noch weiter entfernt, als es bereits in den nach dem Beschauer gewandten Köpfen des Haarlemer Bildes der Fall gewesen war. Das tastbar Körperliche drängt sich nun allzu stark auf und auch die Augen treten so greifbar heraus, daß an einigen Köpfen das Innerliche, Geistig-Beobachtende, die Aufmerksamkeit, dahinter fast völlig verschwindet.

Und wie in der Auffassung die spezifisch holländische Aufmerksamkeit, so ist in der Komposition die spezifisch holländische Freiraumdarstellung zu Schaden gekommen. Das Herausquellen der Köpfe und Hände aus der Tiefe wirkt zwar raumversinnlichend, aber nur durch die kubische Erscheinung der Figuren selbst, während der zwischen den Figuren befindliche Raum dem Beschauer jetzt weniger zum Bewußtsein gelangt als angesichts des Haarlemer Bildes. Damit hängt es auch wohl zusammen, daß die Deckung nun nicht mehr ausgereicht hat, um die hinteren Köpfe gegen die vorderen wirksam genug zurückzuschicken, so daß alle in einer Ebene zu liegen scheinen.

Jan van Scorel war eben ein Bahnbrecher des Romanismus oder Manierismus in Holland. Er hatte es empfunden, daß die holländische Kunst nun vor allem in der Reobjektivierung der Figuren, der Darstellung des Willens und der kubischen Dreidimensionalität das gegenüber den Italienern Versäumte einholen müsse, bevor sie an die Fortsetzung ihrer spezifischen Aufgabe — der Darstellung der Aufmerksamkeit und des Freiraumes — denken konnte.

Das zweite der dem Jan van Scorel zugeschriebenen Utrechter Bilder mit Porträten der Heiligen-Grabes-Brüder (Tafel 4 Mitte) enthält zwölf Figuren von Pilgern, die ihre Reise zwischen 1463 und 1525 zurückgelegt haben. Sind wir damit schon wenigstens um eines über die im vorigen Bilde genannten Jahre hinausgekommen, obwohl daneben jetzt auch weit dahinter liegende Daten berücksichtigt erscheinen, so sagt uns das Bild selbst mit seiner neuerlich fortgeschrittenen Auffassung und Komposition, daß es erst nach dem vorhin genannten entstanden ist.

Das Bild enthält abermals zwölf Figuren (darunter Scorel). Einige Köpfe machen den Eindruck, als ob sie nachträglich hinzugemalt* wären; doch hat der Meister hier nicht, wie vorher, der Reihe nach Figur neben Figur hingesetzt, sondern zuerst die fünf Figuren der vorderen Reihe gemalt und die hinteren zuletzt hineingesetzt. Die Wirkung ist auch eine ganz offenbare: Vorder- und Hinterreihe trennen sich nun wieder etwas wirksamer voneinander und in die Haltung der Figuren ist trotz des Beharrens bei der vertikalen Achse eine größere Abwechslung gekommen. Da wir hiemit die Erörterung der Fortschritte in der Komposition ausnahmsweise vorangestellt haben, so sei im Anschlusse daran gleich auch das übrige, was davon zu sagen ist, bemerkt. Das gesteigerte Relief in einigen Köpfen und Händen (man sehe nur die vordersten drei Figuren) wird niemandem entgehen. In den Diagonalen, welche die Palmwedel beschreiben, scheint mir dagegen ein gewisses Bestreben nach Parallelismus und Kontrapost obzuwalten, das nach italienischem Vorbilde darauf abzielen würde, die Figuren in der Ebene miteinander zu verbinden; aber als Nebendinge sind sie doch zu schwächlich um eine solche Wirkung entschieden zu erzielen, die übrigens der niederländischen Kunst in diesem Stadium ihrer Entwicklung noch gar nicht recht genehm sein konnte.

Die Auffassung zeigt hier wiederum einen Fortschritt darin, daß nun schon die erdrückende Mehrheit — zehn von den zwölf Köpfen — nach der Seite des Beschauers heraus gerichtet ist. Von den zwei übrigen, die schräg in der gemeinsamen Richtung rechtswärts blicken, tritt der eine (der vorletzte links) durch kleinere Dimensionen völlig zurück, während der andere (der dritte von rechts) die Linke in der Richtung seines Blickes von sich streckt und durch Zusammenlegen des Daumens und Zeigefingers eine Gebärde hervorbringt, die man als Begleitung einer Rede auffassen möchte, ohne daß aber ein Zielpunkt derselben im Bilde sichtbar wäre; denn die zwei davorstehenden Figuren verraten kein Entgegenkommen und blicken vielmehr unverwandt auf den Beschauer. Der Wechselverkehr, der damit seine einseitige Andeutung fand, kann also nur als ein symbolisches Mittel zur Versinnlichung der Gemeinschaft gedeutet werden. — Der Betenden sind diesmal zwei, die nun lebhaft auf den Beschauer hinsehen und damit den Symbolismus ihrer Andacht über jeden Zweifel hinaus beweisen.

Das dritte Bild enthält neun Figuren (Tafel 4 unten); ihre Reisen fielen in die Jahre 1525 bis 1535. Dieses Bild stammt vielleicht mindestens nicht mehr zur Gänze von Scorels Hand, da die weibliche Figur von anderer Hand gemalt scheint als die übrigen Figuren. Ferner

* H. Schneider stellt im Katalog der holländischen Austellung London 1929 fest, daß der zweite Kopf von links wahrscheinlich von Isaac Willaerts 1667 und der sechste von links von Prof. Hauser 1899—1902 bei Restaurierungen ihre jetzige Gestalt bekamen.

fällt die überaus breite Pinselführung auf, die namentlich der breitspurig vorgerückten dritten Person von rechts ein außerordentliches Relief verleiht; der Hochmut in den Zügen dieses Priesters läßt auch geradezu an italienische Auffassung denken. Ferner ist der zweite von links nicht zu übersehen, da er nicht allein en face auf den Beschauer herausblickt, sondern ihm zugleich auch mit der geschlossenen Linken einen steinförmigen Gegenstand entgegenstreckt. Einen so direkten Verkehr mit dem betrachtenden Subjekt hatte die niederländische Kunst im Einzelporträt gelegentlich schon im XV. Jahrhundert zur Darstellung gebracht. In der italienischen Kunst war er im Historienbild seit dem Ende des Quattrocento allmählich gebräuchlich geworden, bis ihn Correggio (z. B. am heil. Geminian in der Madonna des heil. Sebastian zu Dresden) etwa gleichzeitig mit Scorels Gruppenporträten zu einem Hauptmittel der subjektivistischen Wirkung erhoben hat. Seine Einführung in das niederländische Gruppenporträt würde auf Scorel sehr gut passen, da wir ihn die Voraussetzung dafür — die Kopfwendung gegen den Beschauer, die sich zwar vereinzelt schon bei Jan van Eyk findet, aber dem XV. Jahrhundert stets eine Ausnahme geblieben ist und auch im Johanniterporträt des Geertgen nicht vorkommt, — im Haarlemer Bilde gleich an mehreren Figuren zur Anwendung bringen und in den zwei früheren Utrechter Bildern stetig steigern sehen.

Damit ist der Kreis der Gruppenporträte, die mit voller, beziehungsweise annähernder Sicherheit auf Jan van Scorel bezogen werden können, geschlossen und es erübrigt uns noch, die Chronologie derselben zu erörtern. Eine genaue Datierung trägt zwar keines derselben; aber die Daten der Pilgerreisen ermöglichen es uns, das an erster Stelle betrachtete unter den Utrechter Bildern nach dem Jahre 1524, das zweite nach 1525, das dritte nach 1535 anzusetzen. Das Haarlemer Bild kann nun kaum vor 1525 gemalt sein, da der Meister erst in diesem Jahre aus Utrecht, vor den daselbst ausgebrochenen inneren Wirren flüchtend, nach Haarlem gekommen ist; da er anderseits spätestens 1528 wieder nach Utrecht zurückgekehrt war, so haben wir die Entstehung des Haarlemer Bildes in den Beginn der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre oder doch kurz nachher zu setzen.* Das hiedurch gegebene Beispiel mochte die Utrechter Grabesbrüder zur Nachahmung gereizt haben; es ließen sich zuerst die jüngsten Pilger von 1520 bis 1524 und hierauf auch solche aus viel älteren Jahrgängen porträtieren. Da diese Bildnisse wohl auch noch in den zwanziger Jahren entstanden sein dürften, so bleibt der Unterschied zwischen ihnen und dem Haarlemer Bilde ein erstaunlicher. Man möchte dazwischen die italienische Reise vermuten, wenn nicht dagegen stünde, daß Scorel selbst als Pilger auf dem Bilde genannt ist und somit die

* Hoogewerff, Jan van Scorel, Haag 1923, setzt die erste und zweite Serie der Utrechter Jerusalemfahrer vor den Haarlemer Jerusalemfahrern an.

Reise zur Zeit, als er das Bild gemalt hat, schon hinter sich hatte. Jedenfalls steht die Kunstgeschichte noch vor der dringenden Aufgabe, den Entwicklungsgang dieses bahnbrechenden Romanisten in den nördlichen Niederlanden durch vergleichende Heranziehung aller übrigen erhaltenen Bilder von seiner Hand zu beleuchten. Denn erst dann wird man über seinen Anteil an den Utrechter Gruppenporträten mit vollkommener Sicherheit urteilen können, so wahrscheinlich sie ja heute schon sein mag und so sicher diese Bilder mindestens auf den von Scorel in Haarlem gegebenen Anstoß zurückgehen.

Anthonie Mors Gruppenporträt der Utrechter Jerusalemfahrer.

So holländisch uns nun nach einer Seite die Porträtkunst Scorels entgegengetreten war, so schien sie uns doch nach anderer Seite von der nationalen Richtung nach der italienischen hin abzuführen. Was Scorel vorschwebte, war die Vereinigung der Aufmerksamkeit mit der Größe, der Selbstentäußerung mit der Selbstabschließung. Dieses Resultat wurde in vollkommenerer Weise als von ihm selbst, der offenbar über das altholländische Wesen niemals gänzlich hinausgelangen konnte, erreicht durch seinen Schüler Anthonie Mor, dem wohl mit Recht* das letzte der Utrechter Gruppenporträte (Tafel 5) mit fünf Grabespilgern aus dem Jahre 1541 zugeschrieben wird. Es ist offenbar ein Jugendbild des Meisters; aber die Züge, die seine Werke später charakterisieren sollten, sind schon hier klar ausgesprochen. Wiewohl die Figuren fast sämtlich nach verschiedenen Richtungen schauen, trifft keines einzigen Blick direkt das Auge des Beschauers, womit der subjektive Verkehr wieder unterbunden erscheint. Die Figuren sind überhaupt wieder etwas zurückgeschoben: unten erscheinen sie als wirkliche Halbfiguren, oben mit ihren Kopfbedeckungen dargestellt. In der geschlossenen körperlichen Erscheinung übertreffen diese Köpfe alle Scorelschen; aber es fehlt ihnen die Gemütstiefe jener. Auch die preziöse Art, wie sie die Palmwedel und Kreuze mit den Fingern fassen, beweist, daß sie nach außen als abgerundete Persönlichkeiten gelten, dem Beschauer imponieren wollen. Mit diesem italienischen Bestreben mischt sich aber namentlich in den beiden Jünglingen jener sinnige nordische Ausdruck, den Mor späterhin freilich gegen das Bestreben nach Größe hat zurücktreten lassen, ohne gleichwohl selbst in dieser jemals bloß das äußerlich Packende zu suchen.

Damit hatte die Utrechter Schule in eine Richtung eingelenkt, die der flämischen nahezu parallel lief: Mors Problem in der Porträtmalerei hat dann später Rubens wieder aufgegriffen und freilich mit ganz anderen Mitteln aufs neue gelöst. Die nationalholländische Porträtmalerei hatte von Utrecht nichts mehr zu erwarten. Sobald das religiöse Moment aus derselben verschwunden war, hatten die

* Auch H. Hymans, Antonio Moro, 1910, S. 16, weist es Moro zu, ebenso Hoogewerff in seinem Scorel-Buch. Ein Bild Mor's von Jerusalemfahrern von 1544 in Berlin.

Utrechter Meister überhaupt das Interesse daran verloren und die wenigen Schützenstücke, die Moreelse dort im XVII. Jahrhundert gemalt hat, bilden eine späte und vereinzelte, erst noch zu erklärende Ausnahme. Aber auch andere Städte Hollands erwiesen sich vorerst unfähig zur Begründung eines reinen Gruppenporträts, sobald der Romanismus darin sein Lager aufgeschlagen hatte. Dies gilt insbesondere von Haarlem, dem damals unter den nordholländischen Städten die größte Bedeutung zukam. Nur eine Stadt wußte sich dort zunächst verhältnismäßig in einseitiger nationaler Isolierung zu erhalten: die Lagunenstadt an der Amstel. Ihr gebührt auch der Ruhm, das echte Gruppenporträt hervorgebracht und in der ältesten, den Glaubenskriegen vorangehenden Periode allein unter allen holländischen Städten gepflegt zu haben.

Das venezianische Gruppenporträt.

Es wurde an früherer Stelle (S. 20 f.) ausgeführt, daß die italienische Malerei niemals ein wirkliches Gruppenporträt hervorbringen konnte, weil sie eine Malerei der Handlung, d. h. des Willens oder des damit egoistisch verquickten Gefühles war und daher für die Voraussetzung der Gruppenporträtmalerei — die interesselose Aufmerksamkeit — kein tieferes Verständnis zu fassen vermochte. Nun gibt es aber innerhalb der italienischen Malerei wenigstens ein Gebiet — das venezianische —, das von der allgemeinen Regel eine Ausnahme zu machen scheint. Bereits Jakob Burckhardt hatte die venezianische Malerei des XVI. Jahrhunderts als eine Existenzmalerei bezeichnet und sie damit zu der Handlungs- und Gefühlsmalerei namentlich der Florentiner in scharfen Gegensatz gebracht. Damit war bis zu gewissem Grade die Voraussetzung für die Ausbildung eines Gruppenporträts geschaffen und wir haben uns daher zu fragen, inwiefern ein solches in Venedig in der Tat zustande gekommen ist.

Da ist vor allem sofort einschränkend zu bemerken, daß Existenzmalerei noch nicht gleichbedeutend ist mit Stimmungsmalerei, auf der allein sich ein wirkliches Gruppenporträt hätte aufbauen können. Das Charakteristische der venezianischen Malerei ist die Ausschaltung des Gefühls, das heißt der inneren Bewegung. Daraus erklärt sich hauptsächlich jene äußere Ruhe der »Existenz«, die uns Moderne zwar oft so stimmungsvoll anmutet wie eine wirkliche selbstlose Aufmerksamkeit, der aber tatsächlich die isolierende Willenstendenz der Romanen zugrunde liegt. Die Ruhe der venezianischen Figuren ist weit verwandter mit orientalischer Indolenz als mit nordischer Gemütstiefe. Einen Künstler allerdings hat Venedig hervorgebracht, dem es verliehen schien, die Existenzmalerei bis zu gewissem Grade zu einer Stimmungsmalerei zu verklären: Giorgione; aber so jung dieser Meister verstorben ist, hat er nach der gedachten Richtung nichts mehr zu tun hinterlassen, da seine Landsleute doch kein tieferes Verständnis dafür besessen hätten. Sein Nachfolger im Primat der venezianischen Malerei, Tizian, hat sofort das Gefühl in

der uns heute als falsch anmutenden Auffassung des barocken Scheinkonfliktes mit dem Willen in die venezianische Malerei gebracht und damit den Anschluß in die gemeinitalienische Barockkunst gefunden.

Daß eine Existenzmalerei der Ausbildung des Einzelporträts überaus förderlich sein mußte, liegt auf der Hand und zahllose Werke, namentlich Tizians und Tintorettos, liefern Zeugnis dafür. Aber es ist nicht ein Kopf darunter, den wir nach nordischen Begriffen gemütvoll nennen möchten, und in den seltenen Fällen, wo der Maler sich bemüht hatte, den seelischen Charakter zu vertiefen, wird durch die von uns als schneidender Kontrast empfundene Beimischung eines isolierenden Elementes eher das Gegenteil von Stimmung erreicht.[1] Die venezianischen Porträtköpfe suchen zwar den Beschauer nicht zu unterjochen, verkünden aber ihre selbstherrliche Erhabenheit über ihn. Man pflegt heute vielfach fälschlich Individualismus mit Egoismus zu verwechseln; in der Auffassung dieser alten Venezianer fielen beide Begriffe in der Tat zusammen.

Mehr als ein unleugbarer Anlauf zur Stimmungskunst war es also nicht, was wir in der venezianischen Malerei des XVI. Jahrhunderts beobachten können. Er war trotz Giorgiones Konzert nicht einmal stark genug, um zu einer ausgesprochenen Genremalerei zu führen; aber er genügte, um wenigstens eine Vorstufe zur Gruppenporträtmalerei zu erreichen. Es begegnet zu Venedig in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ein wirkliches Korporationsporträt und die darin begründete Analogie mit den niederländischen Verhältnissen gelangt noch zu weiterem beachtenswerten Ausdrucke, indem die soziale Ordnung in der Kaufmannsrepublik an der Adria ebenfalls bürgerliche Korporationen hervorgebracht hat. Aber die Konfraternitäten — die sogenannten Scuole — bezweckten nicht eine gemeinsame Tätigkeit zum Wohle der gesamten Bürgerschaft, sondern trugen einen geistlichen Charakter wie jene Johanniter und Jerusalemfahrer von Haarlem und Utrecht. Nicht so sehr die Unterordnung unter einen gemeinsamen Zweck, von dessen Realisierung der einzelne vielleicht gar nichts profitierte als die Erlangung der ewigen Seligkeit, die jeder gewissermaßen nur sich allein gönnte, war die Haupttriebfeder der Vereinigung. Wie schon an einleitender Stelle (Seite I) bemerkt wurde, ist man auch in den südlichen, dem romanischen Einflusse offen gebliebenen Niederlanden über diesen Standpunkt nicht hinausgelangt. Wie wir die flämischen Schützengesellschaften des XVII. Jahrhunderts zum Unterschiede von den holländischen ihre halbgeistliche Organisation aufrechterhalten und die Verwaltung der irdischen Angelegenheiten dem Herrgott und der hohen Obrigkeit überlassen sehen, so gilt Ähnliches in übertragenem

[1] Als Typus dafür möchte vielleicht jenes »Porträt eines Herrn« von der Auktion Doetsch in London gelten, das Berenson, Italienische Kunst, Leipzig 1902, S. 114 ff. (mit Abbildung), als Kopie nach Giorgione erklärt hat.

Sinne auch von den Confratelli der venezianischen Scuole: nur um des Seelenheiles willen suchen sie die Kooperation mit anderen und dieses Seelenheil ist eben strengste Privatsache.

Wir werden somit vom venezianischen Gruppenporträt, das namentlich aus der Werkstatt des Jacopo und des Domenico Tintoretto hervorgegangen ist, von vornherein erwarten, daß es in der Auffassung etwa auf dem Standpunkte von Jan van Scorels Jerusalemfahrern stehengeblieben sein muß. Es bildet in der Kunstgeschichte bloß eine episodische Erscheinung, zu deren näherer Erörtung für uns, die wir das nordische Gruppenporträt kennenlernen wollen, kein Grund vorliegt. Nur um für den eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung durch Vergleich mit einem anders gearteten eine wirksame Folie zu gewinnen, soll hier an einem Beispiele mit wenigen Worten der Charakter der venezianischen Gruppenporträte angedeutet werden. Hiezu mögen uns zwei Bilder mit je achtzehn Confratelli [ehemals in der Akademie der bildenden Künste zu Wien (Katalog Nr. 2 und 3), seit 1918 in Venedig] dienen, die, nach Ludwigs Ermittlungen aus dem königlichen Staasarchiv zu Venedig (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXII, Heft 6, S. XV, Nr. 53), ursprünglich der Scuola dei Mercanti bei Madonna dell'Orto zu Venedig angehört haben und von Domenico Tintoretto stammen sollen, aber der vortrefflichen Behandlung der Köpfe halber bis vor kurzem unbedenklich für Werke des Jacopo Tintoretto gegolten hatten. Diese Bilder veranschaulichen uns die weiteste und vollkommenste Entwicklung der venezianischen Gruppenporträtmalerei; vorangegangen sind ihr solche Bilder, die z. B. drei Prokuratoren von San Marco vor der Madonna zeigen und somit etwa jenen Bildern Memlings mit Spitalvorstehern und -vorsteherinnen parallellaufen, wobei nur auffallend bleibt, daß dieses Stadium im Süden um so viel später als im Norden erreicht worden ist. In solchen Darstellungen sind die Porträtierten mit dem Andachtsbilde noch in eins verbunden; auf den Bildern (Tafel 6 rechts und links) hingegen sind die ersteren bereits ohne heilige Figuren dargestellt; aber es ist sofort klar, daß diese Bilder für sich allein keinen vollkommenen Sinn geben. Sie bilden vielmehr zwei Flügel, zwischen denen ein mittleres Andachtsbild zu vermuten ist. Ob ein solches vorhanden war, wird uns zwar nicht ausdrücklich berichtet; aber selbst wenn es keines gegeben hätte, wäre doch wohl vom Anbeginn der Gedanke maßgebend gewesen, daß sich der Beschauer den Gegenstand der beiderseitigen Andacht zu ergänzen habe.

Ähnlich wie bei Scorels Jerusalemfahrern liegt somit auch diesen venezianischen Bruderschaftsporträten die Auffassung zugrunde, daß sie durch eine gemeinsame Handlung religiösen Charakters vereinigt erscheinen. Nur ist diese Vereinigung beim Italiener eine weit entschiedenere, dominierendere und uniforme: alle Teilnehmer knien

in regelmäßigen Reihen hintereinander und alle Köpfe sind in einer und derselben Richtung gewendet. Auf dem linken Flügel sind sogar die Blicke gleichmäßig auf den Beschauer gerichtet, während sie auf dem rechten Flügel ungefähr zur Hälfte geradeaus verlaufen. Die Vorstände knien an vornehmster Stelle und sind obendrein durch ihre Talare aus hermelinverbrämtem Rotsamt kenntlich gemacht. Es hat in Holland lange gedauert, bis die Offiziere gegenüber den übrigen Mitgliedern der Gilde zu so dominierender Stellung hervorgehoben wurden.

Erscheint somit durch das allen gemeinsame Knien und Beten eine innere Einheit (die Handlung der Andachtsverrichtung) in die Figurengruppe gebracht, so fehlt es anderseits auch nicht an einer äußeren Einheit mit dem betrachtenden Subjekt. Auf der linken Hälfte blicken sämtliche Köpfe nach dem Beschauer, und zwar unter höchst geringer, bei keinem älteren Holländer anzutreffender Zerstreuung der Blickrichtungen, so daß es fast den Anschein gewinnt, als ob ein einziges betrachtendes Subjekt vorausgesetzt wäre. Auf dem rechten Flügel hingegen sind, wie schon bemerkt wurde, die Blickrichtungen geteilt. Es leidet nun keinen Zweifel, daß für unsere moderne Auffassung zwischen der äußeren und inneren Einheit ein unlösbarer Konflikt obwaltet: diejenigen, die nach dem Beschauer herausblicken, können nicht gleichzeitig von Herzen bei der Andacht sein, die die innere Einheit begründet, und umgekehrt können die Andächtigen des rechten Flügels nicht zugleich durch ein Kokettieren mit dem Beschauer zu äußerer Einheit verbunden sein. Dieser Konflikt ist ein echt barocker und hat die Italiener nicht bloß nicht geniert, sondern vielmehr ihrem spezifischen Kunstwollen entsprochen, weshalb sie niemals den Versuch gemacht haben, den Gegensatz zu versöhnen. Hingegen werden wir bei den Holländern im Suchen nach einer harmonischen Verbindung zwischen innerer und äußerer Einheit das eigentliche Problem aller ihrer Gruppenporträtmalerei erkennen.

Von der Komposition soll nur soviel gesagt sein, als zum Beweise notwendig ist, daß die den Venezianern zugeschriebene Emanzipation des Freiraumes zwischen den Figuren (womit namentlich ihre Verdienste um die Landschaft zusammenhängen) in ähnlich beschränktem Sinne aufzufassen ist wie nach früheren Auseinandersetzungen die ihnen nicht minder vindizierte Emanzipation der stimmungsmäßigen Aufmerksamkeit. Man könnte sagen: nicht wie die Nordländer um seiner selbst willen haben die Venezianer den Freiraum darzustellen gesucht, sondern zur Erhöhung der Selbstherrlichkeit der davon umgebenen Figuren.

Die Personen der Confratelli bilden beiderseits eine kompakte viereckige Gesamtmasse, die übereck nach vorne vorspringt und von den für Tintoretto so charakteristischen diagonalen Grundlinien begrenzt

ist. Damit erscheint vor allem das Raumfüllende betont, der Freiraum hingegen in der Erscheinung stark zurückgeschoben. Denn wenngleich er die Figurenmassen weit freier und luftiger umspielt als in holländischen Gruppenporträten der gleichen Zeit, so bleibt es doch für den modernen Beschauer viel zu unklar, wie diese Figuren neben- und hintereinander Platz gefunden haben mögen, und die Luft, die namentlich im Hintergrunde gegen die Wand hin zirkulieren sollte, erscheint dem Beschauer auf keinerlei deutlichere Weise zu Bewußtsein gebracht.

Das flämische Gruppenporträt.

Auch in den südlichen, katholisch verbliebenen Niederlanden hat die Gruppenporträtmalerei den Charakter der Vorstufe niemals überschritten. Selbst noch im XVII. Jahrhundert, aus welchem Hermann Riegel (Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte I, 142 f., über flämische Schützenstücke, 150 f., über solche Regentenstücke) eine Reihe von Beispielen namhaft gemacht hat, erscheinen die Porträtierten in der Regel in ein kirchliches Zeremonienkleid hineinkomponiert. Vom kunsthistorischen Standpunkte scheinen aber die einschlägigen Denkmäler des XVI. Jahrhunderts mehr Interesse zu verdienen, wovon sich mehrere nach freundlicher Mitteilung des Herrn Dr. Fortunat von Schubert-Soldern zu Brügge befinden. So ein Triptychon von Pieter Pourbus vom Jahre 1559 in der Kathedrale St-Sauveur daselbst, das auf einem der Außenflügel die 15 Brüder der Konfraternität vom Allerheiligsten Sakrament in Assistenz bei der Messe des heiligen Gregor zeigt; keiner darunter blickt auf den Beschauer (abgebildet im Guide dans Bruges du touriste amateur d'art 1900). Nächstverwandt mit den besprochenen venezianischen Bildern des Tintoretto sind hingegen die beiden Gruppenbilder in der Confrérie du Saint-Sang daselbst, die im Catalogue sommaire der Brügger Ausstellung vom Jahre 1902 unter Nr. 365 und 366 als Werke eines Pourbus* verzeichnet stehen; denn die Porträtgruppen sind diesmal vom Kultbilde losgelöst und zeigen die einzelnen Mitglieder mit gefalteten Händen betend und dabei zugleich nach dem Beschauer herausblickend.

* Die beiden Gruppenbilder wurden von Pieter Pourbus dem Älteren 1556 gemalt (vgl. Fierens-Gevaert, la Peinture a Bruges, Bruxelles 1922, S. 53, Abb. Tafel 78).

ERSTE PERIODE DER HOLLÄNDISCHEN GRUPPENPORTRÄTMALEREI (1529—1566)

Eine Korporation, wie sie das holländische Gruppenporträt forderte — also eine Korporation, deren einzelne Mitglieder zugunsten eines gemeinsam zu erreichenden, praktisch-irdischen und dabei gemeinnützigen Zweckes ein Stück ihrer Individualität und ihres Selbstbestimmungsrechtes preisgaben —, waren weder der Orden der Johanniter noch jener der Brüder vom Heiligen Grabe, überhaupt kein geistlicher Orden, dessen Zwecke, mögen sie auch die höchsten sein, stets egoistische, weil auf die Erlösung und das Heil des einzelnen Mitgliedes beschränkte, bleiben müssen, sondern in ältester Zeit die Schützengilden. Zwar waren auch sie ursprünglich auf religiöser Grundlage errichtet und das von ihnen eifrig betriebene Papageienschießen läßt einen zweiten egoistischen Zweck, denjenigen des Vergnügens, erkennen. Damit verbanden sie aber doch den Gedanken gemeinsamer Abwehr der Feinde der Bürgerschaft und auf dieser Grundlage ließ sich schon ein echtes und wirkliches Gruppenporträt begründen. Allerdings bewahrte dasselbe, wie sich zeigen wird, noch während der ganzen ersten Periode gewisse Züge des älteren geistlichen Korporationsporträts, die es sogar jetzt erst recht ausgebildet und nicht früher eingebüßt hat, als mit Beginn der zweiten Periode der Zusammenhang der Schützengesellschaften mit den alten, unter dem Patronate von Heiligen gestandenen Doelen bis auf den Namen vollständig verlorengegangen war. Die Werke dieser ersten Periode zeigen somit einen Übergangscharakter, der von der Kultkunst des XV. zur Profankunst des XVII. Jahrhunderts überleitet und sich auch darin ausspricht, daß diejenigen Gattungen des Gruppenporträts, die von Haus aus rein weltlichen Charakters waren — die sogenannten Anatomien und die Regenstücke —, während derselben noch nicht nachzuweisen sind. Was diese Periode an Gruppenporträts hervorgebracht hat, sind ausschließlich Schützenstücke aus den drei Amsterdamer Gilden: dem Kloveniers- (Büchsenschützen), Voetboogs- (Armbrustschützen) und Handboogs- (Bogenschützen) Doelen.

Das Schützenstück des Dirck Jacobsz vom Jahre 1529.

Als das älteste Schützenstück gilt heute wohl mit Recht dasjenige des Dirck Jacobsz im Rijksmuseum Nr. 1288, das die Jahreszahl 1529 trägt und aus dem Kloveniersdoelen stammt. Es besteht aus einem

breiten Mittelstück (Tafel 7) und zwei schmäleren Flügeln (Tafel 15); von den letzteren vermutet man jedoch, daß sie erst später zum Mittelstück hinzugefügt worden seien, und da hiefür in der Tat triftige Gründe sprechen, so wollen wir zunächst das Mittelstück allein ins Auge fassen und die Flügel an späterer Stelle besonders betrachten.

Dieses älteste Schützenstück zeigt also in seinem ursprünglichen Bestande vom Jahre 1529 17 bartlose männliche Figuren, mit Baretten auf den durchwegs dem Beschauer zugewandten Köpfen, der Höhe nach auf zwei Etagen zu (oben) acht und (unten) neun Figuren verteilt, der Breite nach ziemlich streng symmetrisch angeordnet, so daß die untere (vordere) Figurenreihe in der Scheitellinie im Zickzack gebrochen, die obere (hintere) streng horizontal verläuft. Beide Reihen sind durch eine wandförmige Schranke voneinander getrennt, über deren Brüstung sich die Figuren der hinteren Reihe als Halbfiguren erheben; aber auch die vorderen erscheinen als Halbfiguren, da sie von den Hüften abwärts durch eine Schranke verdeckt sind, die unterhalb der Brüstung durch den unteren Bildrand abgeschnitten wird. Den Hintergrund der vorderen Reihe bildet die erwähnte Trennungsschranke, denjenigen der hinteren eine dunkle neutrale Wand. Die Aktionen der Figuren beschränken sich auf ein Spiel der Hände, das im folgenden noch ausführlich zu erörtern sein wird.

Aus der Auffassung ist nun jede Spur einer historischen Handlung als Mittels zur Vereinheitlichung verschwunden. Geertgen glaubte noch die Auffindung der Gebeine des Täufers zum Vorwande für sein Gruppenporträt nehmen zu sollen; bei Jan van Scorel bewegten sich die Figuren in Prozession dem Heiligen Grabe zu, und selbst als dieses in den späteren Bildern hinweggefallen und mit dem Ziele der gemeinsamen Bewegung auch diese selbst überflüssig geworden war, hatte jede Figur ihren Palmzweig beibehalten, der, wiewohl symbolischer Natur, an die gemeinsame Tat aller — die Wallfahrt zum Heiligen Grabe — erinnerte. Die gemeinsame Handlung war beseitigt, aber die symbolische Erinnerung an dieselbe geblieben, an der jeder einzelne gleichmäßig, jedoch zur Erreichung eines rein persönlichen Zweckes (der ewigen Seligkeit) teilhatte. Das eigentliche holländische Gruppenporträt konnte aber gerade umgekehrt erst dort beginnen, wo jeder seine selbständige Rolle spielt, jedoch zugunsten und Nutzen der Gesamtheit. Dieses Postulat sehen wir zum ersten Male im Schützenstück des Dirck Jacobsz von 1529 erfüllt. Die Mittel, die er dazu angewendet hat, sind uns ebenfalls schon von Scorels Bildern her bekannt: der Symbolismus der physischen Aktionen und die Einheit der psychischen Äußerungen durch fast ausschließliche Wendung der Köpfe nach der Seite des Beschauers. Während sich aber bei Scorel daneben noch die historische Auffassung verriet, erscheint dieselbe bei Dirck Jacobsz völlig ausgeschaltet.

Betrachten wir zunächst die physischen Aktionen. Da gewahren wir in der unteren Reihe zwei Schützen, die mit den Händen die Läufe ihrer Büchsen (couleuvrine, daher die Bezeichnung »Kloveniere«) festhalten. Wäre einem jeden Teilnehmer eine Büchse in die Hände gegeben, dann hätten wir wohl eine ähnliche Auffassung wie bei Scorel vor uns, der jeden seiner Grabespilger den Palmzweig als Symbol ihrer gemeinsamen Tat (der Wallfahrt zum Heiligen Grabe) tragen ließ. Aber die Beschränkung der Büchsentragenden auf zwei läßt die Absicht auf Arbeitsteilung erkennen. Der vierte Schütze von rechts unten, genau unterhalb der Jahreszahl, streckt die Hand gegen den Beschauer aus, als ob er dessen Aufmerksamkeit erregen wollte;[1] auf ihn aber haben vier Kameraden ihre Zeigefinger gerichtet, wodurch sie wohl ihren Kommandanten auszeichnen und dem Beschauer vorstellen wollen. Ferner sehen wir rechts oben in der Ecke einen dem Beschauer eine Schreibfeder vorweisen: es ist dies vermutlich der Schriftwart, der für alle übrigen die Schreibgeschäfte zu besorgen hat. Zwei legen die Hände auf die Schultern ihrer Nachbarn, womit sie die Zusammengehörigkeit auf eine höchst gemeinverständliche und elementare und daher bereits von den Altägyptern im Familienporträt geübte Weise versinnlichen. Drei Figuren endlich zeigen ihre Hände nur zu dem Behufe, um sie auf der Schrankenbrüstung ruhig auflagern zu lassen; sie dokumentieren mit dieser Ausschaltung der Organe des Greifens, Sichaneignens ihre vollkommene physische Untätigkeit und zu gleicher Zeit ihr absolutes Aufgehen in der rein psychischen Lebenäußerung der Aufmerksamkeit. Man könnte daher diese Aktion als eine negative, als ein Zeugnis der Nichtaktivität bezeichnen. Soweit wirkliche Handlungen im Bilde vorkommen, sind sie symbolisch gemeint und bezwecken die Versinnlichung des Bestehens einer engen Gemeinschaft unter den 17 Porträtierten auf Grund des »Gemeinsinnes«. Die Auffassung kennzeichnet, wie sich zeigen wird, die ganze erste Periode, die man darum auch die symbolistische nennen könnte. Sie erfordert daher einige Worte zur Aufklärung ihrer Bedeutung innerhalb der Entwicklung.

Der Symbolismus fordert den Beschauer auf, der mit solchen Attributen ausgestalteten Figur bestimmte abstrakte Eigenschaften (im vorliegenden Falle diejenige des Gemeinsinnes) beizulegen. Unserer

[1] Die unfreie und gezwungene Weise,* in der dies dargestellt erscheint, erklärt sich daraus, daß die Bewegung hier noch keineswegs als eine momentan-individuelle, sondern als eine allgemeine gedacht war. Für ein unmittelbares und momentanes Apostrophieren eines individuellen beschauenden Subjekts ist die Entwicklung des holländischen Gruppenporträts erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts reif geworden; als das früheste Beispiel hiefür werden wir ein Stück von Pieter Isaacsz (Tafel 27) kennenlernen.

* Handgebärde in Verbindung mit dem Blick lassen die Möglichkeit zu, diese nicht als Aufmerksammachen im allgemeinen, sondern als eine gegen den links hinter ihm stehenden Mann gerichtete Gebärde zu sehen, die dann nicht mehr so unfrei und gezwungen erscheint.

modernen Auffassung stünde eine andere Art der Darstellung näher, die uns die Schützen in irgendeiner zufällig momentanen Betätigung ihres Gemeinsinnes zeigen würde: sei es also ein Genrebild, sei es ein genremäßig aufgefaßtes Historienbild. Hinter dieser Auffassung steht die symbolistische allerdings in der Entwicklung zurück; dagegen bedeutet sie einen Fortschritt über die niederländische Historienmalerei des XV. Jahrhunderts hinaus. Zum Beweise dessen braucht man sich bloß des Bildes von Geertgen mit seinem unvereinbaren Dualismus von Handelnden und Zuschauern zu erinnern, wogegen nun jeder Schütze durch das Medium des betrachtenden Subjektes in ein deutliches Verhältnis nicht bloß zu diesem, sondern auch zur Gesamtheit gebracht erscheint. Zugleich lag aber im Symbolismus der Keim zum Genremäßigen enthalten und wir werden die Entfaltung dieses Keimes noch schrittweise zu verfolgen haben. Hienach erscheint der Symbolismus des XVI. Jahrhunderts in der Gruppenporträtmalerei als eine notwendige Zwischenstufe der Entwicklung zwischen dem XV. und XVII. Jahrhundert.

Bei Dirck Jacobsz zeigt nun der Symbolismus gegenüber der bei Scorel beobachteten Stufe zwei bemerkenswerte Fortschritte: 1. die Häufung von Symbolen (gegenüber ihrer Beschränkung bei Scorel), die sich zugleich als Häufung von Einzelhandlungen verrät; 2. die Einführung einer Subordination durch Betonung eines beherrschenden Kommandanten (Kapitäns). Handlung und Subordination sind aber italienische Auffassungsmotive und es zeigt sich da, daß nicht allein der in Italien gewesene Utrechter Historienmaler, sondern auch der lokale Porträtmaler der Amsterdamer Kaufleute eine bestimmte Wendung zum Romanismus für die Fortbildung der damaligen holländischen Kunst für unausweichlich hielt. Aber sieht man diese Neuerungen genauer an, so bemerkt man sofort das spezifisch Holländische darin. Die Handlungen sind niemals in sich abgeschlossen, sondern gleichsam halbiert, indem der Handelnde dabei in Verkehr mit einem unsichtbaren Partner tritt. Bei Dirck Jacobsz blicken alle Figuren (bis auf einen) nach der Seite des Beschauers heraus, der ewig außerhalb des Bildes bleibt. Die Pilger des Jan van Scorel trugen ruhig ihre Palmen und es bedurfte zur Erklärung dieser Handlung keiner weiteren Ergänzung; die Schützen des Dirck Jacobsz hingegen zeigen ihre Schreibfedern, ihren Kapitän, ihr kameradschaftliches Verhältnis einem Dritten (genauer gesagt zahllosen Dritten), der im Bilde fehlt und hinzugedacht werden muß. In diesem Punkte ruht der Schlüssel für eine richtige Erklärung des holländischen, genauer gesagt, des Amsterdamer (denn in Haarlem werden wir gerade in diesem Punkte eine grundsätzliche Abweichung antreffen) Gruppenporträts. Die anscheinenden Handlungen desselben sind niemals wirkliche, abgerundete, geschlossene Handlungen: sie sind es nur im Bewußtsein des betrachtenden Subjektes, das ihnen in sich selbst die

zusammenfassende Einheit verleiht. Es ist also geradezu der moderne Subjektivismus, der sich hierin ausspricht, dem aber ein Wesentliches fehlt: die Individualität des Subjektes; denn, wie wiederholt betont wurde, sind die Blicke der Schützen nicht auf einen einzigen Punkt (ein Augenpaar) gerichtet, sondern ihre Zielpunkte sind über einen größeren Kreis verteilt, innerhalb dessen zahllose Zuschauer Platz haben. Mit anderen Worten: das betrachtende Subjekt ist noch allgemein und nicht individuell gefaßt. Der Fortschritt gegen die moderne Auffassung hin, der in der holländischen Kunst des XVI. Jahrhunderts geschehen war, liegt offen zutage: aber anderseits ist die Kluft zwischen beiden nicht zu übersehen, an deren Überbrückung noch Jahrhunderte zu arbeiten haben sollten.

Auch die neu aufgekommene Subordination unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkte von der italienischen. Die Aktion keiner einzigen Figur beansprucht für sich eine solche Bedeutung, daß wir daran den Kapitän erkennen könnten: wir vermuten ihn bloß in dem Schützen unterhalb der Jahreszahl, weil auf ihn vier seiner Kameraden mit Fingern deuten. Seine eigene Aktion beschränkt sich darauf, daß er die Linke etwas schüchtern und zurückhaltend gegen den Beschauer ausstreckt, um dessen Aufmerksamkeit zu erwecken: eine Aktion, die als solche noch durchaus nicht geeignet scheint, der sie vollführenden Persönlichkeit ein natürliches Übergewicht über die anderen zu verleihen. Die einzige Auszeichnung bleibt somit der vierfache Fingerzeig der Kameraden und diese sind es also, die freiwillig den Kommandanten kreieren und sich ihm subordinieren, und nicht der Kapitän selbst, der sich im egoistischen Drange der Isolierung über seine Mitschützen erheben wollte.

Betrachtet man aber die 17 Köpfe auf ihren psychischen Ausdruck hin, so verraten sie zwar weniger individuelle Lebhaftigkeit, aber mehr Gemütstiefe als in den späteren Bildern des Jan van Scorel. Keiner von Dirck Jacobsz' Köpfen kündet von physischer Schlagfertigkeit oder hoher Denkkraft, womit sein Eigner die Außendinge physisch oder geistig zu überwinden und sich unterzuordnen trachten würde; dafür begegnet man allenthalben einem schlichten, wohlwollenden Ausdruck, der zwar nichts von seiner Würde preisgibt, aber offenbar die Außendinge nimmt, wie sie sind, und dieselben anspruchslos respektiert, den gleichen Respekt jedoch wohl auch für sich fordert.

Vergleicht man diese Köpfe von 1529 mit denjenigen, die Dirck Jacobsz später in den fünfziger Jahren auf die Flügel desselben Bildes (Tafel 15) gemalt hat, so fällt sofort die Innerlichkeit des Blickes der ersteren gegenüber der gesteigerten äußeren Lebhaftigkeit der späteren auf. Die Aufmerksamkeit verrät in diesem früheren Stadium noch viel von der idealen Erhabenheit über jede Beschränkung in Raum und Zeit, wie wir sie bei Geertgen angetroffen haben. Die Absicht des Meisters war in seinen frühesten Gruppenporträten

wesentlich noch auf die Charakterisierung innerer Sammlung gerichtet, die er freilich später, parallel mit der allgemeinen Steigerung der romanistischen Tendenz in der holländischen Malerei, selbst mehr und mehr preisgeben sollte. Ein in seiner Art ganz einziges Beispiel der Versinnlichung innerer psychischer Tätigkeit an einer Porträtfigur bietet ein Bild des Kunsthistorischen Museums in Wien (Tafel 8),* mit der Darstellung eines bartlosen Mannes in mittleren Jahren, der, en face zum Beschauer gewendet, hinter einem schmalen Tischbrette steht und dadurch als eine Halbfigur erscheint. Mit der Rechten schreibt er mittels Kreide Zahlen auf einen Tisch, vermutlich um sie zu addieren; sein Blick ist aber nicht auf die Rechnung gerichtet, sondern läuft planlos in die Ferne, wobei ihm durch divergierende Bildung der Augen, wie einst schon Geertgen versucht hatte, der Charakter des physischen Fixierens eines bestimmten Punktes demonstrativ benommen und dafür derjenige der rein psychischen Tätigkeit (des Kalkulierens) nachdrücklich verliehen werden sollte. Der Degen zur Seite des Mannes widerspricht der Deutung auf einen berufsmäßigen Kaufmann, was die rein künstlerische Bedeutung des Rechenmotivs (im Sinne einer Auffassung der Lebensäußerungen als innerer, subjektiver Vorgänge) noch erhöht. Es begreift sich leicht, warum dieses Motiv eines der typischesten in der holländischen Malerei geworden ist; wir werden ihm später noch wiederholt begegnen, wobei die Tendenz darauf gerichtet war, ihm immer mehr von äußerer Handlung zu benehmen. Bemerkenswert ist in dem Wiener Bilde auch die Beigabe des Stillebens aus Weinglas und Apfel, das mit der Handlung des Rechnens gar nichts zu tun hat und dadurch dem Eindruck äußerer Handlung im Bilde wirksam entgegenarbeitet. Die einförmige Färbung der Figur und ihres Kostüms, die neutrale Wand dahinter, die tischförmige Schranke davor setzen allein schon diese Figur, die in den alten Katalogen stets dem Dirck Jacobsz zugeschrieben wurde, in Verbindung mit seinem signierten Bilde von 1529. Merkwürdigerweise trägt das Wiener Porträt die gleiche Datierung, verkehrt in Kreide auf die linke Seite des Tisches geschrieben.

* Die Zuschreibung des Bildes (Nr. 649 des Galerieinventars) an Dirck Jacobsz wurde von W. Cohn, Cicerone, Jahrgang 2, 1910, S. 222, und von H. Schneider in Thieme-Beckers Kunstlexikon, Bd. 18, S. 257, abgelehnt. Es wird im neuen Katalog der Gemäldegalerie von 1928 Pencz zugeschrieben unter Berufung auf ein gleichfalls 1529 datiertes Bildnis einer Frau am Spinnrocken in der 1922 in Luzern versteigerten Sammlung Chillingworth, das Friedländer auf Pencz bestimmt hatte, wobei auch Bartel Beham als Autor in Erwägung gezogen wurde. Gegen diese Zuschreibung spricht, daß das Wiener Bild nie das Pendant des in Luzern versteigerten war, da es nach Beseitigung späterer Anstücklungen im Format wesentlich abweicht. Als Beweis, daß Riegls Charakteristik für die gleichzeitige holländische Kunst gilt, sei auf das Bildnis des Pieter Bicker vom Jahre 1529, das wohl von M. van Heemskerck stammt, hingewiesen (Abb. u. a. Onze kunst 1914, Bd. 25 nach S. 88), da dieses wie ein Spiegelbild dem hier besprochenen gleicht; von den Bildnissen des Dirck Jacobsz selbst, auf das des Pompejus Occo der Sammlung Pannwitz (Abb. u. a. Oud Holland 1925, S. 11).

Nun haben wir aber noch die Komposition des Schützenstückes von 1529 zu betrachten. Die einzelnen Figuren bilden noch immer vertikale Achsen ohne diagonale Verbindung in der Ebene untereinander; gleichwie bei Geertgen und Scorel werden sie bloß durch Horizontale zusammengehalten. Aber bei der reinen Reihung isolierter Senkrechter ist es doch nicht geblieben: vielmehr erscheint eine strengere Symmetrie zu beiden Seiten eines dominierenden Mittels durchgeführt. Also auch in der Komposition zwei neue italienische Elemente: Symmetrie und Subordination. Aber sehen wir vorerst, in welcher Weise dieselben in jeder der beiden Reihen Eingang gefunden haben. Die obere Reihe ist streng aus acht fast gleich hohen Vertikalen komponiert, so daß sie annähernd zwischen zwei Horizontale eingefaßt ist; daß die beiden mittleren Figuren die höchsten sind, worauf beiderseits Abfall, leichtes abermaliges Aufsteigen und endlicher tieferer Abfall folgt, wirkt zwar auf den Beschauer als mildernder Rhythmus, ohne sich aber merklich fühlbar zu machen. Das Zentrum selbst ist hier allerdings leer, aber nichtsdestoweniger dadurch markiert, daß je vier Figuren rechts und links davon mit den sichtbaren Teilen (Kopf und Oberkörper) konzentrisch einander zugewendet sind: das subordinierende Mittel ist also ein Nichts, ein leerer Raum. Weit bewegter ist dagegen die Komposition der unteren Reihe. Die Neunzahl der Figuren ermöglichte es hier vor allem, die Mitte durch eine Figur zu markieren, der damit eine äußerlich beherrschende Stellung zufiel. Für diese Figur wurde aber höchst bezeichnenderweise nicht der Kapitän ausersehen, was eine subordinierende Kunst unzweifelhaft getan hätte. Es wurde im Gegenteil das möglichste geleistet, um diese Figur an beherrschender Mittelstelle im übrigen in den gleichen Rang mit den andern zurückzudrängen: an Kopflänge wird sie beiderseits von den Nachbarn beträchtlich überragt und auch in der Breite dermaßen verdeckt, daß bloß der Kopf, ein Stückchen Brust und eine Hand von ihr sichtbar bleiben. In ihren Aktionen prägt sich aber die neutrale Mittelstellung dadurch aus, daß sie den Kopf etwas nach links (vom Beschauer) wendet, mit den Augen jedoch gerade herausblickt und mit dem Zeigefinger der erhobenen Rechten nach rechts deutet, so daß in dieser Figur alle drei möglichen Hauptrichtungen vereinigt sind. Die seitlichen Gruppen von je vier Figuren unterscheiden sich nun von den entsprechenden oberen in dreifacher Weise. Erstens sind beiderseits wohl alle mit dem Oberkörper, aber nur je drei mit dem Kopfe konzentrisch gewendet, während je einer den Kopf nach der entgegengesetzten Seite zurück, den Blick geradeaus richtet — eine gezwungene Verdrehung, die gleich derjenigen, die wir an der Mittelfigur beobachtet haben, offenbar noch mit dem in der Einleitung erwähnten mittelalterlichen Dualismus zusammenhängt. Zweitens ist die Linie, welche die Scheitel der Figuren untereinander verbindet, in dieser Reihe so lebhaft im

Zickzack bewegt, daß es dem Beschauer unbedingt auffallen muß; zwei Figuren schneiden mit dem Kopfe in die Brüstungslinie der Schranke dahinter ein und ragen sogar mit dem Barett bis in die obere Reihe hinein, mit der sie auf solche Weise eine unmittelbar evidente, weil greifbare Verbindung herstellen. Drittens bilden die Figuren hier keine einfache Reihe wie oben (wo sie zwar auch teilweise einander decken, aber im allgemeinen doch in einer einzigen Ebene verharrend erscheinen sollen), sondern treten deutlich vor- und rückwärts, so daß z. B. die Mittelfigur mit den beiden längsten Figuren die dritte und hinterste Reihe (Ebene) einnimmt, und aus der gleichen Absicht sind die unteren Köpfe gegenüber denjenigen der oberen Reihe etwas größer und namentlich etwas mehr plastisch ausladend gebildet. Alle diese drei Abweichungen wirken nun im Sinne einer stärkeren Bewegung, wozu sich noch der für alle drei gleichmäßig geltende Umstand gesellt, daß sie die sonst streng gehandhabte Symmetrie durchbrechen. Nichtsdestoweniger macht sich diese Durchbrechung nicht im höheren Maße bemerkbar als etwa die Bewegung der horizontalen Scheitellinie der oberen Reihe. Die höchsten Erhebungen der Scheitellinie z. B. sind zwar unten nicht symmetrisch verteilt, aber sie fallen doch nicht als asymmetrisch auf; denn der Aufbau der drei äußersten Figuren rechts wiederholt sich als Ganzes genau in den drei äußersten Figuren links, woraus sich ergibt, daß die symmetrische Komposition auch in der unteren Reihe dem Maler als unverbrüchliches Gesetz galt, aber an Stelle der Konkordanz der einzelnen Figuren hier die Konkordanz von Figurengruppen getreten ist.

Der Charakter der geschilderten Komposition läßt sich am besten in der Weise begreifen, daß man sich seine engste Verwandtschaft mit der architektonischen Komposition klarmacht. Wir haben hier das Schema einer zweigeschossigen Fassade mit Sockel, Gurt- und Kranzgesims gegeben. Die Teilglieder der oberen Reihe, die man etwa als Pilaster fassen mag, sind in ein ruhiges Schema von Vertikalen und Horizontalen unter absoluter Herrschaft der letzteren eingespannt. Die Glieder der unteren Reihe hingegen verraten einen Kampf der Teile gegen das Ganze, indem einzelne vertikale Teilglieder das lastende und zwingende horizontale Gurtgesims zu durchbrechen (verkröpfen) unternehmen, andere sich von der Mauer losringen und eines vor das andere treten (gehäufte Pilaster, wie zuerst an Michelangelos Hofgeschoß des Palazzo Farnese). Unten Kampf, oben Bändigung, das Ganze aber vollends durch die Symmetrie in eine einzige ruhige Ebene gezwungen. Es ist im Grunde der gleiche Prozeß, den wir gleichzeitig in Italien von Michelangelos Vestibül der Biblioteca Laurenziana an verfolgen können. Damit ist zugleich gesagt, daß dieses älteste Schützenstück bereits auch an der barocken Kunstentwicklung teilhat; bevor wir aber diese nach der Zukunftsrichtung hin liegende Seite erörtern, haben wir vorerst den nach

rückwärts weisenden Charakter der Symmetrie als des Grundgesetzes der vorliegenden Komposition festzustellen.

Symmetrie bedeutet die Übereinstimmung zweier Figuren nach den Dimensionen der Höhe und Breite, die zusammen die Ebene ausmachen. Die Symmetrie ist somit an die Ebene gebunden; Figuren, die im Tiefraume hintereinander stehen, können nicht symmetrisch erscheinen. Nun ist aber zugleich die Tiefe unter den drei Dimensionen die relativ subjektivste: schon an den einzelnen Figuren sind Höhe und Breite unmittelbar evident, während die (körperräumliche, kubische) Tiefe hinzugedacht werden muß, und vollends die (freiräumlichen) Tiefendistanzen wenigstens zwischen den beweglichen Figuren sind völlig abhängig von dem Momente, in dem ein betrachtendes Subjekt sie eben erblickt, wogegen Höhe und Breite verhältnismäßig stabile, dauernde Größen bilden.

Eine Kunst, die vor allem die nach drei Dimensionen in sich abgeschlossenen Dinge darstellen will, wird dieselben naturgemäß womöglich in eine Ebene zu projizieren trachten und dies hat namentlich auch die italienische Renaissance am Anfange des XVI. Jahrhunderts getan. Wenn wir nun das holländische Gruppenporträt um 1529 nach der gleichen zentralen Symmetrie greifen sehen, so vermeinen wir auch hierin ein Symptom des Romanismus zu erkennen. Es ist also überall die gleiche Erscheinung: auch die Ausgleichung der Figuren mit dem freien Raume dazwischen hatte eine genauere Zusammenfassung der Figur zu einer gesschlossenen körperlichen Erscheinung und ein kompakteres Zusammensehen aller Figuren im Bilde zur Voraussetzung. Das mußte zur Einfassung der Figur in gesetzliche (»schöne«), d. i. in der Ebene abgeschlossene Umrisse und zur Komposition der Gruppen im nicht minder gesetzlichen Verbande der zentralistischen Symmetrie führen. Was die Holländer sonach um 1529 sich hätten schaffen müssen, fanden sie in der italienischen Kunst fertig vor. Ob auch Dirck Jacobsz diese Schule durchgemacht hat, wissen wir nicht; es mochte ihm aber genügen, sie aus zweiter Hand kennenzulernen. Daß er eine Komposition, wie sie uns in seinem ältesten Schützenstücke vorliegt, selbständig konstruiert und dabei gewissermaßen aus Zufall so nahe an die italienische Architekturkomposition des beginnenden Barockstils gestreift hätte, möchte man doch schwerlich glauben.

Wie der Meister aber innerhalb all dieser romanistischen Tendenzen auch seinem holländischen Kunstwollen zum Ausdruck zu verhelfen bestrebt war, haben wir schon daraus entnehmen können, daß er, ähnlich wie es in der Auffassung der Fall gewesen war, auch in der Komposition den absoluten Charakter der Subordination abzuschwächen bemüht gewesen ist. Was ferner die in der Ebene wirkende Symmetrie als solche betrifft, so läuft neben ihr ein unverkennbares, vollends gegenüber Geertgen und Scorel auffallendes Streben nach

Abstufung der Figuren im freien Tiefraume, d. h. im subjektiven, die Ebene durchbrechenden Elemente der Komposition. Schon die vorhin erwähnten Vorwärtsbewegungen der Figuren in der unteren Reihe, die greifbarere Ausladung ihrer Köpfe gegenüber den oberen, die dadurch in den Tiefraum zurückgeschoben werden sollen, sind auffallende Symptome in dieser Richtung. Das gleiche gilt von den zwei Schranken, hinter denen die unteren Hälften der Figuren im Raume verschwinden und die wir schon von Jan van Scorels Gruppenporträten her kennen; ferner von den Händen, die senkrecht aus der Tiefe heraus über die Schranken gelegt sind und die ebenfalls bei Scorel ihre Vorläufer (oder, vielleicht richtiger gesagt, gleichzeitigen Parallelen) besitzen. Ferner ist die Anordnung der unteren Reihe in Form eines nach der Mitte einspringenden Raumkeils zu beachten, wodurch eine Gruppierung der Figuren um ein leeres Raumzentrum angestrebt erscheint: eine Art schüchterner Raumkomposition, die wir zwar in Geertgens Historiendarstellung der Reliquienverbrennung und hier sogar in vollkommenerer Weise angetroffen haben, während sie sein und Scorels Gruppenporträte als für diese Kunstgattung zu subjektivistisch noch vermieden haben. Das wichtigste Symptom bildet jedoch das Verhältnis zwischen den Figuren und den sie umgebenden Lokalraume. Wir haben zwar nur eine neutrale Wand und zwei Schranken davor gegeben; aber da diese Hintergründe bereits auffallend dunkel* gehalten sind, so daß die Köpfe und Hände sich davon lebhaft loslösen, erscheinen diese beweglichen Fleischteile der Figuren wie im Raume beweglich dargestellt. Es handelt sich allerdings noch nicht um ein ausgesprochenes Raumdunkel, wie es das Helldunkel des XVII. Jahrhunderts gewesen ist; aber es ist hier bereits in einem mehr oder minder klar bewußten Drange die Richtung eingeschlagen, den freien Luftraum durch eine bestimmte Färbung als ein zusammenhängendes Ding zu behandeln und auf solche Weise zwischen den individuellen geschlossenen Figuren eine auch ihrerseits ununterbrochene Verbindung herzustellen. Endlich sind die Köpfe nicht um den Scheitel beschnitten wie bei Scorel, sondern haben über dem Barett noch immerhin so viel Luft, das sie nicht an den Rahmen anstoßen.

Gleichwie also in der Auffassung mit dem Aufkommen der objektivistisch-romanischen Ausdrucksformen des Symbolismus und der subordinierenden Handlung das holländische Kunstelement der subjektiven Aufmerksamkeit keineswegs eine Abschwächung, sondern vielmehr eine Verstärkung erfahren hat, so gilt das gleiche von der Komposition, indem die Einführung der objektivistisch-romanischen zentralen Symmetrie in dieselbe von einer Steigerung der freiraum-

* Die Dunkelheit hat zum guten Teil im jetzigen Zustand des Bildes ihre Ursache, da die Hintergründe nur durch die gelben Firnisschichten so schmutziggrün erscheinen.

versinnlichenden Faktoren begleitet war. Die symbolistisch-symmetrische Periode des Gruppenporträts, wie man sie auch nennen könnte, bedeutet hienach allerdings einerseits eine Annäherung an den Romanismus; diese ist jedoch offensichtlich nur um der Verfolgung der eigenen nationalen Kunstziele willen erfolgt und auch von einer unverkennbaren gesteigerten Annäherung an die letzteren begleitet. Gänzlich ausgeschlossen ist in dieser Periode noch immer der psychische Verkehr zweier Figuren im Bilde untereinander. Wenn auch bis auf eine Ausnahme alle nach der Seite blicken, wo der Beschauer des Bildes seinen Platz zu nehmen pflegt, so ist doch eben eine Ausnahme vorhanden: der Schütze links unten in der Ecke blickt schräg heraus in einer Richtung, die unter sehr spitzem Winkel zur Bildfläche und somit nahezu parallel zu derselben verläuft; aber irgendeinen seiner Kameraden hat auch dieser Schütze nicht zum Zielpunkt seiner Aufmerksamkeit erwählt. Dieser Zielpunkt liegt vielmehr ebenfalls außerhalb des Bildes, wenn auch nicht nach der Seite, wo man den subjektiven Beschauer des Bildes in der Regel zu erwarten hätte.

Aus den ersten dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts besitzen wir eine ganze Anzahl von datierten Schützenstücken. Man könnte versucht sein, daraus den Schluß abzuleiten, daß die Gattung um jene Zeit keine neue mehr gewesen wäre und daß uns nur aus Zufall ältere Stücke als das eben erörterte vom Jahre 1529 nicht erhalten geblieben seien. Aber schon der erste Blick auf diese Stücke lehrt, daß darin namentlich hinsichtlich der Auffassung ein großes Schwanken und unsicheres Versuchen herrscht, das sich am einfachsten durch die Annahme erklärt, daß es sich hiebei eben um eine neubegründete Gattung handelte, die sich die passendsten Ausdrucksmittel erst zu erfinden hatte. Es wird natürlich niemand behaupten wollen, daß just das Schützenstück des Dirck Jacobsz von 1529 das allererste seiner Art gewesen sein müsse; aber in viel frühere Zeit wird man doch den Beginn dieser Amsterdamer Gruppenporträtmalerei nicht zurückversetzen dürfen.

Das Schützenstück eines unbekannten Meisters vom Jahre 1531.

Bloß zwei Jahre später fällt die Entstehung des Schützenstückes Nr. 366 des Rijksmuseums (Tafel 9), das der Katalog früher dem Jan van Scorel, jetzt Dr. Six folgend dem Cornelis Teunissen, von welch letzterem wir ein Bild vom Jahre 1533 sofort kennenlernen werden, zuweist; doch scheinen mir die dicken rundlichen Köpfe für beide viel zu typisch und zu hart. Hätte man aber zwingend zwischen den beiden genannten Meistern zu wählen, so möchte doch eher Jan van Scorel in Betracht kommen; denn die Auffassung verrät mehr einen Historienmaler als einen berufsmäßigen Porträtmaler. Ja, auf den ersten Blick wird man versucht sein, das ganze für ein Historienbild zu halten. Freilich erkennt der Kundige schon aus dem Wappenschilde mit dem Buchstaben A in der Mitte der Schrankenbrüstung unten, daß er ein Bildnis der Rotte A des Kloveniersdoelen vor Augen hat; den weiteren

Beweis ergeben die sofort zu erörternden Inschriften, an letzter Stelle einige porträthafte Züge in den dargestellten Figuren.

Auffallend ist die Übereinstimmung in der Zahl der Schützen mit dem Bilde von 1529: auch hier zählen wir ihrer 17. Da es sich obendrein beiderseits um Angehörige des Kloveniersdoelen (Büchsenschützen) handelt, so drängt sich die Frage auf, ob wir nicht auf beiden Bildern dieselben Personen zu erkennen haben. Das Bild von 1529 nennt leider nicht die Rotte, die es darstellt, und am Bilde von 1531 ist hinwiederum die Porträtmäßigkeit der Köpfe größtenteils eine so mangelhafte, daß eine sichere Entscheidung dadurch ganz unmöglich gemacht wird; aber im allgemeinen scheinen in diesem zweiten Bilde doch überwiegend jüngere Leute dargestellt zu sein als in dem früheren, so daß man schon darum die Identität beider Gruppen für unwahrscheinlich halten muß.

Wir fragen nun, wie der Meister von 1531, der im Porträtfache augenscheinlich weder Scorel noch Dirck Jacobsz erreichte, seine Schützengemeinschaft aufgefaßt und sinnfällig komponiert hat.

Die Schützen sind hier nicht im Zivilkleide, sondern sämtlich in der Eisenrüstung, aber ohne Kopfbedeckung dargestellt und halten bis auf eine bis zwei Ausnahmen das Gewehr vor sich bei Fuß in der Hand. Dadurch wird nicht allein der wehrhafte Zweck der Vereinigung in einer an Scorels Palmzweigträger erinnernden Art von vornherein viel klarer betont als bei Dirck Jacobsz, sondern auch der Gedanke erweckt, als ob es sich da um die Darstellung eines einzelnen historischen Ereignisses handle. Dieser Eindruck wird namentlich dadurch hervorgebracht, daß ähnlich wie in Geertgens Johanniterbild ein höchst bemerkenswerter Unterschied zwischen agierenden und ruhenden Schützen besteht, während bei Dirck Jacobsz fast alle agierten und die wenigen Ausnahmen doch mit ihrem Blicke einen lebhaften Anteil am vereinigenden beschauenden Subjekt verrieten. Auf dem Bilde von 1531 halten 14 Schützen ruhig ihre Gewehre bei Fuß, die drei übrigen aber, die obendrein an vornehmster Stelle genau über den beiden Spruchzetteln in den Vordergrund gerückt erscheinen, entfalten ein sprechendes Spiel mit den Händen. Links hält ein Schütze, dessen Kopf nur im Profil sichtbar wird, die beiden Hände vor sich hin, als ob er mit diesem Gestus eine Rede begleitete. Ihm gegenüber steht rechts ein zum Beschauer herausblickendes Paar: der hintere legt dem vorderen die rechte Hand auf die Brust und umgekehrt der letztere dem ersteren die Rechte auf den rechten Arm. Wir empfangen davon den Eindruck, daß diese Gruppe von Zweien eine auf die Verbrüderung der Schützen bezügliche symbolische Handlung vollzieht, während der links agierende Dritte dazu einen Spruch aufsagt und die übrigen vierzehn Teilnehmer dabei ähnlich wie in Geertgens Johanniterbild stumm und passiv assistieren. In dieser Vermutung werden wir vollends bestärkt

durch die Spruchzettel. Derjenige rechts enthält ein lateinisches Zitat aus Seneca mit der beigesetzten Jahreszahl 1531, der links befindliche eine holländische Übersetzung jenes Spruches mit dem Wortlaut: »Wij zijn door deezen plechtighen eed verbonden de waereldsche zaken gheduldig te verdraaghen en ons niet te laaten beroeren door die zaaken die wij niet in onse macht hebben om te vermijden.« Daraus ergibt sich mit Sicherheit, daß die siebzehn Gestalten durch Eid zu einer Vereinigung verbunden sind, daß dieser Eid mit seiner Anspielung auf das Verhältnis zu dem unabwendbaren Schicksale noch eine religiöse Grundlage verrät, worauf auch die Erscheinung der beiden Engel rechts oben in der Ecke hinweist, und daß die Aktionen der drei genannten Figuren mit dieser Eidesverpflichtung zusammenhängen.* Es fragt sich nur, ob wir da wirklich wie einst bei Geertgen und bei Scorel einen einzelnen historischen Moment, etwa die Beeidigung eines neu Aufgenommenen, oder aber eine rein symbolische Anspielung von der Art, wie sie der Auffassung des Schützenstückes von Dirck Jacobsz zugrunde lagen, vor Augen haben. Bemerkt man, daß die beiden Schützen, die einander die Hände auflegen, dabei nicht auf ihr agierendes Gegenüber, sondern auf den Beschauer blicken, daß ferner auch jener Dritte, obzwar im Profil dargestellt, nicht die zwei Genannten fixiert, sondern den Blick aufwärts nach einer Richtung sendet, wo gar keine Genossen zu suchen sind, so wird man zu der Überzeugung gebracht, daß auch dieser Meister die psychische Vereinheitlichung der 17 Porträtfiguren durch einen objektiven Symbolismus angestrebt hat, der nur deshalb hinter demjenigen des Bildes von 1529 zurückbleibt, weil die Zahl der symbolischen Bezüge hier wieder wie bei Scorel wesentlich auf einen einzigen beschränkt erscheint. Minder fällt der Umstand ins Gewicht, daß die Figuren zum größeren Teile nicht gegen den (vervielfältigt zu denkenden) Beschauer heraus, sondern gegen die Bildmitte vor sich hinblicken; denn auch von diesen nimmt nicht ein einziger ein Interesse an der Eideshandlung selbst. Wir gewinnen daraus das Bild eines Meisters, der, hinter der Zeit etwas zurückgeblieben, das neue Problem der reinen Gruppenporträtmalerei noch unter möglichster Anlehnung an die historienhafte Auffassung des Mittelalters lösen wollte, aber der Tendenz auf gesteigerten Symbolismus sich doch nicht zu entziehen vermochte. Infolgedessen steht seine Auffassung derjenigen des Scorel in der Tat weit näher als derjenigen des Dirck Jacobsz; aber ihn mit dem erstgenannten schlechtweg zu identifizieren, scheint mir doch nicht gerechtfertigt.

* Eine genauere Erklärung des historischen Zusammenhanges gibt I. F. M. Sterck, der gleich Max Friedländer das Bild Jan van Scorel zuschreibt, in Oud Holland, Jahrgang 43, 1926, S. 256 f., in seinem Aufsatz »Anteekeningen over 16e eeuwsche Amsterdamsche portretten«, in dem auch eine historische Erklärung des Schützenstückes des Cornelis Teunissen von 1533 versucht ist.

Nun haben wir aber noch die physischen Mittel zu betrachten, die der anonyme Meister in Gebrauch gesetzt hat, um seine Auffassung zu versinnlichen. Die Komposition erhält gegenüber derjenigen von 1529 hauptsächlich dadurch einen Sondercharakter, daß sie die Figuren in eine Landschaft gestellt zeigt. Der Umgebung, die sich hinter den Figuren dehnt, ist damit eine selbständige Bedeutung eingeräumt, und diese Emanzipierung der räumlichen Umgebung bezeichnet an sich zweifellos ein subjektives Element. Aber diese Stufe hat die Entwicklung der Komposition in den Niederlanden bereits im XV. Jahrhundert erreicht gehabt: vorne die Halbfigur eines Porträtierten, dahinter ins Unendliche sich ausdehnend die Landschaft, die zwar luftperspektivisch in der Tiefe verdämmert, aber mit der Vordergrundfigur ohne Verbindung bleibt, weil der vermittelnde Zwischenraum so gut wie leer gelassen ist. Das XV. Jahrhundert faßte eben Raum und Figur noch als einen Dualismus, wenngleich es beide für sich zu individualisieren begann. In der Ausgleichung und Verbindung beider waren die Italiener voraus, wiewohl sie sich dazu fast nur der an den Figuren haftenden Linienperspektive bedienten. Um auch im Norden eine Verbindung zwischen Figuren und Raum, eine subjektive Vereinheitlichung zwischen beiden herzustellen, war es von Nutzen, sich das italienische Vorbild zu eigen zu machen, und ein solches Übergangsstadium unter italienischem Einflusse hat uns das Schützenstück des Dirck Jacobsz geboten. Dasjenige von 1531 erweist sich in dieser Hinsicht abermals hinter dem Bilde des Dirck Jacobsz zurückgeblieben: das Verhältnis zwischen Figur und Raum ist noch so verbindungslos und zwiespältig wie etwa bei Memling. Bei Dirck Jacobsz war freilich der sichtbare Raum außerordentlich eingeschränkt, aber gerade darum eine Verbindung mit ihm weit überzeugender herzustellen. Die Landschaft auf dem Bilde von 1531 zeigt allerdings, etwa den van Eyckschen Landschaften gegenüber, bereits eine Abstufung nach der Tiefe in zwei Tönen, einem bräunlichen und einem grünlichen, die mit der Figurenreihe im Vordergrunde geradezu die bekannten drei Töne ergeben. Dieses Hilfsmittel einer stufenweisen räumlichen Vertiefung wirkt nun zweifellos im subjektivistischen Sinne; aber um 1531 war es keineswegs mehr neu. Und während die Vlamen die drei im Sinne der Polychromie isolierend wirkenden Streifen später geradewegs zu einem objektivistischen Schema ausbildeten, sind die Holländer bald darüber hinausgegangen, haben die drei Stufen untereinander verbunden und ihre isolierend-polychrome Wirkung aufgehoben, wozu ihnen hauptsächlich die Luftperspektive behilflich wurde. Was endlich die Motive der Landschaft unseres Schützenstückes betrifft, so beherrschen den Anblick durchaus die phantastischen spitzen, zahnartigen Felsen und die zerklüfteten Burgruinen darauf mit ihren Türmen und Mauerzinnen. Wie grundverschieden erscheint dieses gotische Ausklingen in

himmelanstrebende Spitzen, wie wir es auch von Joachim Patenier und Herri met de Bles kennen, gegenüber der lastenden Horizontallinie, die auf die Scheitel der oberen Figurenreihe im Schützenstück des Dirck Jacobsz drückt! All dies beweist, daß der Meister von 1531 sich mit demjenigen Ausmaße des Raumsubjektivismus, das im XV. Jahrhundert und in den zwei ersten Dezennien des XVI. erreicht worden war, begnügt hat und daß er nicht den Drang empfand, darüber hinauszugehen, was in Anlehnung an die Italiener allerdings zunächst nicht in der Landschaft, sondern in der Figurenmalerei zu geschehen hatte. Die Verquickung des Porträts mit der Landschaft erscheint hienach geradeso wie die historienmäßige Einschränkung des Symbolismus als ein Antiquiertes und Unzeitgemäßes.

In der Komposition der Figuren begegnet aber hier ein merkwürdiger, ganz vereinzelter Versuch, das reihenweise Übereinander in ein Hintereinander umzusetzen, indem die 16 Schützen in vier Reihen zu je vieren senkrecht nach der Tiefe aufgestellt sind und der siebzehnte just ins Zentrum zu stehen kam. Es scheinen darauf offenbar die Regeln der italienischen Linienperspektive, wenn auch in unvollkommener und mangelhafter Weise, angewendet worden zu sein, worin wir ein neuerliches Symptom des Romanismus erblicken dürfen. Hiedurch konnten sämtliche siebzehn Köpfe in eine Horizontale gebracht werden, die die vertikalen Figurenachsen zu einem Reihenganzen verbindet und auf solche Weise die aus der Tiefe herausstrebenden Figuren mit Gewalt in eine Ebene zwingt. Die Symmetrie ist hiebei ziemlich strenge durchgeführt und von einem Zentralpunkt beherrscht, in welchen aber ein ganz hinten postierter, in keiner Weise hervorragender und obendrein bis auf den Kopf von seinen Nachbarn verdeckter Schütze gestellt wurde, womit der äußeren Subordination die innere Bedeutung wieder genommen wurde.[1] Diese zentrale Symmetrie wiederholt sich, und zwar mit mathematischer Strenge, an der Schrankenbrüstung unten, dagegen etwas minder peinlich, wenn auch unverkennbar akzentuiert, in der Landschaft. Die 16 Figuren der vier Reihen beobachten bis auf wenige Ausnahmen eine symmetrische und konzentrische Responsion; ihre Haltung ist fast durchwegs streng vertikal, der Blick manchmal noch dualistisch gezwungen. Als Gegengewicht gegen die Ebenenwirkung der Symmetrie begegnet auch hier, wie im Bilde von 1529, im Vordergrunde der keilförmige Freiraum, der sich gegen die Zentralfigur hin zuspitzt und ein subjektives Tiefraumgefühl im Beschauer hervorruft.

Wenn die Komposition des Schützenstückes von 1529 zwei streng getrennte horizontale Etagen mit vertikalen Teilgliedern, die unteren

[1] Ob wir in den drei Handelnden zugleich die Chargierten zu erkennen haben, bleibt ungewiß; denn wenn sie durch Panzernetze auf den Schultern ausgezeichnet sind, so trägt doch ein solches mindestens auch der Schütze rechts hinter dem seine Hände Ausbreitenden.

nach der Höhe und Tiefe (nach vorne) strebend, die oberen aber ruhig in der Breite lastend, gezeigt hatte, so gewinnen wir von der Komposition des Stückes von 1531 folgendes Bild: Über einem ganz ruhigen horizontalen Sockel erhebt sich die Reihe von Halbfiguren, die in vier Kolonnen aus der Tiefe nach vorne streben, aber oben wieder nahezu mit einer Horizontalen abschließen; erst darüber beginnt sich die Landschaft in ihrem bräunlichen Vorderstreifen in breit aufstrebende Zacken zu brechen, bis vollends der hintere grünliche Streifen seine spitzen Zähne bis an den oberen Rahmenrand entsendet. Unten ruhiges Lagern in der Breite, oben maßloses Emporstreben in die Höhe: also oben der volle Nachklang des nordisch-gotischen Prinzips gegenüber der italienischen-barocken Komposition des Dirck Jacobsz, die hier auf die eine Figurenreihe allein beschränkt ist. In der Behandlung der Figuren aber eher umgekehrt ein tastbares Zusammenfassen der Umrisse der einzelnen Figuren und ihrer Gesamtgruppe gegenüber der physisch lockereren, psychisch tieferen Fassung der Köpfe bei Dirck Jacobsz.

Das Schützenstück des Cornelis Teunissen vom Jahre 1533.

Mit der Jahreszahl 1533 und der Signatur des Meisters Cornelis Teunissen ist ein Schützenstück (Tafel 10) versehen, das jetzt im Reichsmuseum in Amsterdam, Katalog Nr. 366 A, aufbewahrt wird. Abermals sind es 17 Schützen, diesmal aber von dem Voetboogsdoelen (Armbrustschützen); der Buchstabe der Rotte ist wiederum unten in der Mitte zu lesen. Der erste Eindruck wird beherrscht durch die Wahrnehmung, daß die Mehrzahl der Schützen um einen mit Speisen und Getränk gedeckten Tisch herumsitzt; die übrigen sieben stehen dahinter aufrecht an der Fensterwand. Darin liegt eine Verwandtschaft der Auffassung mit dem Stück von 1531 gegenüber jenem von 1529, indem man auch hier eine vereinheitlichende Handlung wahrzunehmen glaubt: dort eine Vereidigung, jetzt eine gemeinsame Mahlzeit. Sieht man aber näher zu, so bemerkt man sofort, daß nicht allein die dahinterstehenden sieben Schützen an der Mahlzeit keinen Anteil haben, sondern auch die unmittelbar um den Tisch Versammelten sich um Essen und Trinken so gut wie gar nicht kümmern. Namentlich das Essen spielt gar keine Rolle, wiewohl vor jedem ein Teller liegt; kaum daß einer ein Messer in der Hand hält, ohne es aber einer zweckmäßigen Verwendung zuzuführen. Weinglas und Bierkanne treffen wir allerdings je einmal in der Hand eines Schützen; aber im übrigen verrät dieser in keinem von beiden Fällen einen entschlossenen Willen zum Trinken. Daraus allein wird schon klar, daß diese Mahlzeit nicht eine Darstellung aus dem wirklichen Schützenleben bieten soll, wie sie sich einem betrachtenden, unbeteiligten Subjekt in einem bestimmten Momente erschlossen haben könnte, sondern daß auch sie genau wie jene Vereidigung einen symbolischen Kunstzweck zu erfüllen hat. Dazu eignet sich ein Liebesmahl naturgemäß ganz vortrefflich und wir werden daher dieses Motiv bis in das XVII. Jahrhundert

hinein verwendet finden. Namentlich Trinkgefäße werden häufig produziert und sollen offenbar eine Anspielung auf den Verbrüderungstrunk abgeben. Trotz dieser Übereinstimmung in der Auffassung mit dem Schützenstück von 1531 hat sich aber der Maler dieses dritten Bildes keineswegs mit dem einzigen Symbol der Verbrüderungsmahlzeit begnügt, sondern wetteifert in der Zahl und Abwechslung der Symbole geradewegs mit Dirck Jacobsz. Es begegnet das Handauflegen nicht minder als das Vorstellen mit dem Zeigefinger und das Vorweisen der Schreibfeder; die der Gilde eigentümlichen Waffen finden sich bloß in den Händen von zwei stehenden Schützen. Geradezu auffallend ist die momentan-subjektive Handlung des einen dieser Schützen, der eben den Pfeil in die Armbrust spannt, freilich ohne seine Aufmerksamkeit auf diese Aktion zu konzentrieren: die Handlung bleibt auch hier wie immer in der halben Durchführung stecken. In den Händen eines sitzenden Schützen gewahren wir ein Notenblatt, dessen Träger aber den Kopf lebhaft zur Seite wendet, um jedem Mißverständnisse, als ob er daraus läse oder sänge, gründlich vorzubeugen. Wer in den alten Schützengebräuchen bewandert ist und das Original selbst länger in der Nähe studieren kann, mag noch mehr symbolische Bezüge in den Aktionen der Figuren entdecken, wofür die mir vorliegende Photographie nicht ausreicht. Die Offiziere sind hier noch weniger kenntlich gemacht als an den vorher betrachteten Bildern, und wenn man den beleibten Herrn in der Pelzschaube, der eine Platte mit drei Glasschalen vor sich hinhält, während ein Nachbar ihm die Hand auf den Arm legt, der andere auf ihn mit dem Zeigefinger der Linken weist, für den Kapitän anspricht, so ist es lediglich Vermutung nach Analogie des bei Dirck Jacobsz Beobachteten; denn ein sonstiges distinguierendes Kennzeichen ist am Kostüm und in der Aktion dieser Persönlichkeit nicht zu entdecken.

Der Blick der Figuren ist diesmal zum Unterschiede von Dirck Jacobsz nur bei einer geringen Minderzahl nach dem Beschauer heraus gerichtet; es herrscht vielmehr das offensichtliche Bestreben, in der Blickrichtung die größtmögliche Abwechslung hervorzubringen: nur das wechselseitige Aufeinandersehen ist grundsätzlich ausgeschlossen; denn die Einheit liegt ausschließlich im außerhalb des Bildes stehenden Subjekt, das aber noch viel weniger als bei Dirck Jacobsz nach modernen Begriffen ein einzelnes ist, sondern ein allgemeines oder tausendfaches, über einen Halbkreis von 180° verstreutes, so daß selbst reine Profilköpfe wie im halbhistorienhaften Bilde von 1531 vorkommen. Es soll vom Beschauer gar nicht übersehen werden können, daß jedes Mitglied der Gruppe seinen eigenen Impulsen folgt und daß keiner mit irgendeinem der 16 Genossen verkehrt.

Die Komposition gibt sich zwar auf den ersten Blick als eine symmetrische, es fehlt ihr aber zum Unterschiede gegenüber den vorherigen

Bildern das beherrschende Mittel. Am vollkommensten ist die Symmetrie ganz unten am Rande längs des Rahmens durchgeführt, wo an Stelle der Schrankenbrüstung der Abfall des Tischtuches über die dem Beschauer zugekehrte Tischkante sichtbar ist; der Rottenbuchstabe[1] genau in der Mitte, rechts und links davon der weiße Streifen Leinen, an den Ecken die in eine dunkelgrüne und rote Hälfte geteilten Kostüme der beiderseitigen Schützen. Vergleicht man aber damit die peinlich symmetrische Ausstattung der Schrankenbrüstung von 1531, so wird man schon hier unten die asymmetrisch verteilten Falten des Tischtuches und die ungleichmäßig gebildete Abgrenzung der dunkeln Eckfelder gegen die weißen als subjektivistische Durchbrechungen empfinden. Die gleiche Tendenz verrät die Behandlung der Tischplatte, die dank dem hohen Augenpunkte in ungebührlich weiter Ausdehnung zu übersehen ist. Die Mitte ist zwar durch eine große ovale Schüssel mit einem gebratenen Vogel darauf kräftig hervorgehoben, aber die Teller, Brote, Gefäße ringsherum sind nur in einer lockeren Responsion zwischen Rechts und Links verteilt. Gelangen wir zu den Figuren, so vermissen wir das beherrschende Zentrum vollständig, wiewohl sechs Personen im allgemeinen als vertikale Teilglieder eine horizontale Etage über der Tischplatte bilden und je zwei Personen jede Schmalseite des Tisches einnehmen. Auch jene Art des Zentralismus, wie wir ihn in der oberen Reihe des Schützenstückes von 1529 beobachtet haben, wo die Schützen durch ihre konzentrische Körperhaltung und Blickrichtung das fehlende Zentrum markierten, wurde 1533 nicht angestrebt; denn nicht allein die Figuren gegen die Mitte hin lenken ihre Aufmerksamkeit zum Teil nach exzentrischen Richtungen, sondern selbst von den äußersten Figuren an den Schmalseiten, die als einrahmend das Bild nach außen abschließen sollen, wendet sich mindestens eine (links unten) in ganz auffallender Weise zurück aus dem Bilde heraus, was eine höchst bemerkenswerte Durchbrechung des Objektivismus bedeutet. Die stehende Reihe von Figuren endlich zeigt darin Symmetrie, daß die beiden äußersten Figuren rechts und links gleichmäßig niedriger sind und von ihnen aus beiderseits eine ansteigende Linie gegen die Mitte hin beginnt; aber gerade diese Mitte hier ist sehr undeutlich ausgesprochen. Es muß im höchsten Maße auffallen, daß die linke Hälfte dieser Schützen gegen die Mitte hin ganz abweichend von der rechten gebildet ist und daß das Fenster an der Abschlußwand nicht in die Mitte gesetzt, sondern eben etwas nach links gerückt erscheint. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Beschauers unwillkürlich nach links gelenkt; er empfindet, daß der Schwerpunkt des Gesamtbildes in der linken Hälfte ruht, und trachtet sich darüber genauere Rechenschaft zu geben. Eine nähere Untersuchung lehrt dann sofort, daß der Meister

[1] Dieser Buchstabe ist nicht mit Sicherheit zu erkennen; man schwankt in seiner Lesung zwischen G, D und H. * I. Sterck a. a. O. liest D.

von der bewußten Absicht geleitet gewesen ist, das Bild nicht objektiv-zentralistisch dem Beschauer gegenüberzustellen, sondern diesen zu zwingen, daß er subjektiv von links her das Bild ins Auge fasse.

Diese Tendenz beginnt schon in den untersten Partien. Wir haben bereits gesehen, daß die Eckfigur links sich durch ihr Heraus- und Zurückblicken auffallend bemerkbar macht, namentlich wenn man damit die gleichgültigen Profilköpfe an der gegenüberliegenden Schmalseite vergleicht; ganz entscheidend ist aber die Projektion des Tisches, die durch das weiße Tischtuch recht augenfällig gemacht ist: seine Schmalseiten divergieren nicht unter dem gleichen stumpfen Winkel gegen den Beschauer, sondern die linke verläuft annähernd unter geradem Winkel, so daß sie nahezu mit der Blickrichtung des Beschauers zusammenfällt, während die rechte allerdings mit der Vorderkante des Tisches einen spitzen Winkel bildet. Damit ist unzweideutig gesagt, daß ein betrachtendes Subjekt vorausgesetzt erscheint, das seinen Standpunkt etwas links vom Zentrum zu nehmen hat. In dieser Sehlinie fällt das Auge des Beschauers geradeaus auf jene Figur, in der wir den Kapitän vermuteten, und über ihrem Kopfe steigt der Mittelpfosten des Fensters auf. Es kommt hiezu, daß der vermutliche Kapitän und sein Nachbar zur Linken ihre Blicke übereinstimmend gegen den Beschauer gerichtet haben, während die übrigen der Nachbarschaft nach anderen Richtungen blicken und geradeaus Herausblickende überhaupt nur vereinzelt vorkommen. Das Ganze bezeichnet daher einen höchst bemerkenswerten Versuch, in die Komposition eines Gruppenporträts ein gesteigertes subjektives Element zu bringen, was mit den an der Auffassung gemachten Wahrnehmungen durchaus übereinstimmt.

Auch im Streben nach Versinnlichung des Tiefraumes ist eine Steigerung nicht zu verkennen. Auf den ersten Blick zwar berührt die Komposition in dieser Hinsicht mit ihrem gleichförmigen reihenweisen Übereinander statt Hintereinander der Figuren altertümlicher als selbst das Bild des Dirck Jacobsz und namentlich dasjenige von 1531, wo jedes Übereinander der Köpfe vermieden erschien. Aber die keilförmige Anordnung im Vordergrunde, worin wir bisher erst nur den Keim einer Komposition um ein geschlossenes Raumzentrum erkennen konnten, hat sich hier zu einer tatsächlichen, bloß nach dem Beschauer hin durchbrochenen Figurenrunde um ein gemeinsames Mittel erweitert und dieses Mittel — der Tisch — wurde so groß und schlagend gebildet, daß ihn der Beschauer gar nicht übersehen kann. Es wird sich zeigen, daß man in späteren Bildern, deren Auffassung das gleiche Motiv der Mahlzeit zugrunde lag, den Tisch weit kleiner und unansehnlicher gebildet hat, weil man offenbar empfand, daß dieses sekundäre Ding den Porträtköpfen nicht geradezu Konkurrenz machen darf, wie dies auf unserem Bilde von 1533 tatsächlich der Fall ist. In diesem nachweisbar frühesten Falle der

Verwendung dieses Verräumlichungsmittels konnte sich der Maler nicht genug tun, um seine Wirkung nur recht drastisch empfinden zu lassen. Säßen die Figuren nicht so eng aneinandergepreßt und wäre hinter ihnen nicht die Reihe stehender Schützen, so könnte im Beschauer tatsächlich ein bestimmtes wohliges Raumgefühl erweckt werden.

Hinter der stehenden Reihe dehnt sich die Wand, die nicht wesentlich höher als bis zum Scheitel der Figuren sichtbar wird, und darin gibt sich die gleiche Absicht auf einen lastend-horizontalen Abschluß nach oben kund wie bei Dirck Jacobsz, zum Unterschied gegenüber der freien Landschaft von 1531. Aber die Wand ist nicht gleichförmig neutral gehalten wie im Stücke von 1529, sondern in ihrer Funktion als feste abschließende Wand durch mehrere Zutaten zu Bewußtsein gebracht. In der linken Ecke ist ein viereckiger Zettel mit Jahreszahl und Signatur des Meisters angenagelt; das Blatt steht mit den Ecken etwas von der Wand ab und wirft einen Schatten auf die letztere: Schatten aber ist leerer, körperloser Raum. In der rechten Ecke ist der Teil eines geschlossenen Fensters mit einer Darstellung des heiligen Georg versehen. Endlich ist die Wand, wie schon früher erwähnt wurde, mit einem breiten doppelflügeligen Fenster durchbrochen. Hinter der linken Fensterhälfte dehnt sich nach hergebrachter Weise eine unendliche Ferne ohne Verbindung mit dem Vordergrunde aus; durch den rechten Flügel erblickt man aber dunkle Baummassen, die in vermittelnde Nähe gerückt erscheinen. Auf jeden Fall hat sich der Meister zum offenbaren Ziele gesetzt, das Vorhandensein der Tiefräumlichkeit durch möglichst viele Abstufungen recht deutlich zu machen: darum zwingt er das Auge des Beschauers, den Tisch mit den Figuren dahinter, die Fensterwand und endlich die Landschaft der Reihe nach zu überblicken. Die Vielheit der Pläne ist es also, die den Eindruck der räumlichen Ausdehnung hervorbringen soll; anderseits verrät aber der anspruchsvolle Tisch zugleich ein Streben nach Einheit und zentraler Zusammenfassung des Raumeindrucks.

Was endlich die einzelnen Köpfe betrifft, so ist ihre Beleuchtung zwar großenteils noch einförmig, aber einzelne, wie der Armbrustträger oben in der rechten Hälfte, springen doch dank kräftigerer Licht- und Schattenakzente bereits lebendiger heraus. Das Licht fällt wiederum von links ein und die Schlagschatten sind danach genau beobachtet: der zweite Schütze rechts von vorne wirft sowohl mit der erhobenen Bierkanne als dem ausgestreckten Zeigefinger Schatten auf das Tischtuch. Aber Schlagschatten, wenn sie auch nicht mehr bloß zum Herausmodellieren der Körperlichkeit dienen, sind doch immer noch Körperschatten, denn sie geben einen Körper in seiner Begrenzung (Silhouette) wieder; auch die Kunstgeschichte bestätigt diesen Sachverhalt, denn wir finden den Schlagschatten bereits in der grundsätzlich raumscheuen Antike zur Darstellung gebracht. Von

wirklichen Raumschatten, die zwar, wie wir wissen, im letzten Grunde nicht minder durch Körper, die der Lichtquelle im Wege stehen, hervorgebracht werden, ohne daß wir aber jene Körper deutlich und in greifbaren Grenzen als die ursächlichen Hindernisse wahrnehmen würden, ist in diesem Bilde weniger zu bemerken als bei Dirck Jacobsz, wo wir immerhin schon eine Ahnung der künftigen verbindenden Bedeutung des Helldunkels wahrnehmen zu können vermeinen durften.

Wir haben nun drei Gruppenporträte aus den Jahren 1529 bis 1533 kennengelernt, die untereinander bestimmte Verschiedenheiten aufweisen und als Zeugnisse dreier verschiedener Meister gelten dürfen, deren jeder das neu gegebene künstlerische Problem des Gruppenporträts nach seiner Weise zu lösen versucht hat. Es empfiehlt sich nun, die drei Lösungen untereinander zu vergleichen; daraus wird sich uns erstens das Gemeinsame, das die Zeit überhaupt gefordert haben muß, zweitens das Eigentümliche jedes der drei Meister und drittens die übereinstimmende Richtung, in der sich die Sonderbestrebungen bewegten und die wir dann wohl als die Zukunftsrichtung ansehen dürfen, ergeben.

Allen dreien gemeinsam ist ein Dualismus von Objektivismus und Subjektivismus in Auffassung und Komposition. Der Objektivismus verrät sich durch den Symbolismus in der Auffassung und durch die Symmetrie in der Komposition, der Subjektivismus durch die Aufmerksamkeit in der Auffassung und durch das gesteigerte Raumgefühl in der Komposition.

Im Symbolismus beobachtet der Meister von 1531 die größte Zurückhaltung: es ist nur ein Symbol (die Vereidigung), das er darstellt, und nur drei Personen von 17 nehmen aktiven Anteil daran. Cornelis Teunissen hingegen weiß sich in dieser Hinsicht nicht genug zu tun: das Symbol des Liebesmahles, wie es durch den gedeckten Tisch allein schon gegeben gewesen wäre, genügt ihm nicht; er läßt eine Anzahl Figuren das Symbol der Verbrüderungsmahlzeit wiederholen und obendrein eine Reihe anderer Symbole mitwirken. Dirck Jacobsz nimmt zwischen beiden eine vermittelnde Stellung ein. In seinem Bilde wird eine größere Anzahl von Symbolen vorgeführt, aber kein einziges, das so sehr den Anteil *aller* Teilnehmer zu gleicher Zeit herausfordern müßte wie die Vereidigung oder die Mahlzeit. Da das Porträt von Haus aus die Isolierung des Porträtierten fordert, so erscheint hienach Dirck Jacobsz seinen Kollegen gegenüber als der berufenste Porträtmaler. Sowohl der Meister von 1531 als Cornelis Teunissen trachten ein fremdes Element in die Porträtmalerei zu bringen, allerdings nur zu dem Zwecke, um in der Auffassung eine größere Einheit zwischen den Teilnehmern der Gruppe herbeizuführen. Hierin muß aber zwischen beiden Meistern streng geschieden werden; denn sie vertreten nicht allein dem dritten gegenüber,

sondern auch untereinander durchaus verschiedene Richtungen. Der Meister von 1531 wählte die Vereidigung; dieses Thema ist nun insofern kein historisches, als es nicht bloß einmal, sondern öfter im Leben der Schützen sich wiederholt hat, es müßte denn, wofür keine Zeugnisse vorliegen und was auch an sich unwahrscheinlich ist, die Tatsache der Vereidigung eines bestimmten Schützen hier dargestellt sein. Insofern trägt die Vereidigung in sich den Kern eines genrehaften Themas; aber der Ernst und die religiöse Weihe dieser Begebenheit, die sich auch im Bilde in der Feierlichkeit der Handlung und der fast regungslosen Passivität der Zuschauer verrät, heißen das Bild auf die Grenzscheide zwischen Genre- und Historienmalerei versetzen. Dagegen trägt das Bild von Teunissen bereits ausgesprochen genrehaften Charakter: das Liebesmahl wiederholte sich nicht allein öfter im Leben der Schützen, sondern es setzte sich auch trotz der ihm zugrunde liegenden ernst-symbolischen Bedeutung aus lauter gewöhnlichen Zügen zusammen, die jeder einzelne auch bei anderen Gelegenheiten und überhaupt im täglichen Leben zur Schau trug. Und an solchen Zügen hat es Teunissen nicht fehlen lassen. Von einem wirklichen Genrebilde unterscheidet sich sein Gruppenporträt nur dadurch, daß die Kausalitätskette innerhalb des Bildes nicht geschlossen ist: wir sehen wohl, daß die Schützen sich alltäglich bewegen, aber wir erkennen bei keinem die (momentane) Ursache seiner Bewegung; denn diese Ursache liegt eben außerhalb des Bildes. Sie blicken nicht aufeinander und, wenn sie Gläser, Teller oder Messer anfassen, ist ihre Aufmerksamkeit ebenfalls nicht auf die Speisen oder Getränke, sondern nach einem unsichtbaren Ziele gerichtet. Jeder ist in einer alltäglichen Handlung begriffen, aber keine dieser Handlungen ist geschlossen, denn ihr Zielpunkt liegt außerhalb der sichtbaren Bildfläche: sie liegt eben im idealen betrachtenden Subjekt.

Fragen wir nun einschaltungsweise gleich an dieser Stelle, welche Art der Auffassung der Porträthaftigkeit am meisten zustatten gekommen ist, so kann keinen Augenblick darüber ein Zweifel sein, daß dies von derjenigen des Dirck Jacobsz gesagt werden muß. Am meisten nähern sich dem Typus die rundlichen Köpfe des historienhaften Bildes von 1531 und auch ihr psychischer Charakter ist für holländische Köpfe von verhältnismäßig geringer Tiefe. Die Köpfe des Cornelis Teunissen kann man zwar nicht geradewegs typisch nennen und es hat dem Meister offenbar keineswegs an Beobachtungsgabe gefehlt. Aber seine äußerliche Sucht, die Köpfe nach verschiedenen Seiten zu bewegen, hat ihnen doch viel von ihrem individuellen Formcharakter genommen und ganz besonders den psychischen Charakter zu Schaden gebracht, so daß manche Köpfe darunter, wie zum Beispiel derjenige des vermutlichen Kapitäns, mehr die Selbstgenügsamkeit rein animalischer Existenz als Aufmerksamkeit

und innerliche Wahrnehmungsbereitschaft der Außenwelt gegenüber verraten. Mit welcher Lust betrachtet man dagegen die Köpfe des Dirck Jacobsz, bei denen offenbar alles auf den Ausdruck des Blickes und allenfalls auch des Mundes konzentriert ist! Wie »sprechend« erscheinen seine Hände gemalt, die schon zu Lebzeiten des Meisters opferbereite Bewunderer gefunden haben,[1] namentlich wenn man die fleischigen, ausdruckslosen Hände des Teunissen daneben hält. Die Figuren des Dirck Jacobsz blieben eben wirklich sich selbst überlassen und brauchten nicht erst durch eine bunte Abwechslung von Wendungen zu bezeugen, daß sie nicht eine gemeinsame Momenthandlung aufführen. Sie durften daher den Blick mehr gleichmäßig gegen die Seite des Beschauers heraus richten, was dem angestrebten Zwecke der Vereinheitlichung von anderer Seite her zugute kam. So versteht man von vornherein, daß diese Auffassung, wenngleich freilich nicht unverändert, bis tief in das XVII. Jahrhundert hinein immer wieder ihre Anhänger gefunden hat und vielleicht als die recht eigentlich holländische, mindestens aber als die spezifisch amsterdamsche bezeichnet werden darf. Teunissen ist dagegen der Stammvater derjenigen Gruppenporträtmaler, die die Einheit des Bildes mehr durch genremäßige Mittel herbeizuführen bestrebt waren und später, namentlich in Haarlem, maßgebend geworden sind. Beide Richtungen werden wir in der Folge über ein Jahrhundert lang nebeneinander herlaufen und sich einander allmählich annähern sehen, bis sie endlich Rembrandt in den Staalmeesters in unübertroffener Weise miteinander vereinigt hat.

Das objektivistische Ausdrucksmittel der Komposition — die im Sinne der Ebene wirkende Symmetrie — ist am strengsten im Bilde von 1531, am lockersten bei Teunissen zur Anwendung gelangt, so daß auch in dieser Hinsicht Dirck Jacobsz die verbindende Mitte einhält. Die Unterschiede sind bedingt durch das Maß, in welchem die einzelnen Meister dem subjektiven Raumgefühl Eingang gewährt haben; damit gelangen wir zur Betrachtung der subjektivistischen Elemente in den beschriebenen drei Gruppenporträten.

Das subjektivistische Element der Auffassung beruht in der Aufmerksamkeit als solcher. Die Figuren stehen nicht nach antiker Art objektiv mit ihren Symbolen, jede für sich isoliert, dem Beschauer gegenüber, sondern sie gehen geistig aus sich heraus, indem sie eine offenbare Aufmerksamkeit verraten. Am geringsten ist diese wiederum im Stücke von 1531, am lebhaftesten bei Teunissen; Dirck Jacobsz beobachtet, wie immer, eine ausgleichende Mittelstellung und gerade darum gelingt ihm, wie schon betont wurde, der zugleich dem nordischen Porträt entsprechende Ausdruck der Aufmerksamkeit am besten. Bei Dirck Jacobsz verrät sie sich hauptsächlich durch die Innigkeit

1 Nach dem Zeugnisse des van Mander in der Biographie des Vaters des Dirck Jacobsz, Ausgabe von Hymans, S. 109.

des Blickes, bei Teunissen vorwiegend durch äußere Wendungen, Bewegungen des Oberkörpers, des Kopfes, der Augen. Die letzteren waren zwar schon bei Dirck Jacobsz vorgekommen, aber in sparsamer Verwendung, und — was wichtiger ist — trugen sie bei ihm noch einen gezwungenen Charakter zur Schau, als ob Rumpf, Kopf und Augen je einem verschiedenen Impulse folgten. Bei Teunissen ist aber die Bewegung bereits eine weit einheitlichere: wenigstens die Augen folgen fast durchaus der Kopfrichtung und es fehlt daher an jenen künstlichen Augenverdrehungen, wie sie noch Dirck Jacobsz in der unteren Reihe seiner Figuren wiederholt zur Schau gebracht hat. Also auch in dieser Richtung erweist sich Teunissen als der vorgeschrittenste unter allen dreien, Dirck Jakobsz dagegen als der am strengsten porträtmäßige.

Und genau das gleiche Verhältnis nehmen die drei Meister endlich zum Raumproblem ein. Abermals erweist sich der Meister von 1531 als der stationärste unter ihnen. Obzwar man auf seinem Bilde mehr Landschaft sieht als bei den andern, spielt dieselbe doch gewissermaßen bloß die Rolle eines Symbols: es fehlt an der überzeugenden Verbindung zwischen Figuren und Landschaft, und daß die Figuren in freier Luft stehen, wird dem Beschauer durch nichts deutlich gemacht; selbst eine Verbindung mit der deckenden Schrankenbrüstung davor (durch Handaufstützen o. dgl.) ist unterlassen. Die Figuren hingegen sind zwar senkrecht zum Beschauer in perspektivischen Reihen aufgestellt, was kein anderer Meister versucht hat, dafür aber auch strenger in eine Ebene komponiert als bei den andern und das in der Mitte ausgesparte Raumzentrum bleibt mindestens für unsere moderne Empfindungsfähigkeit fast wirkungslos*. Teunissen umgekehrt sucht Figuren und Raum in bewußter Absicht miteinander zu verbinden: er schafft ein ungeheures Raumzentrum im Tisch und eine stufenweise Verbindung mit dem unendlichen Raume dahinter durch Figurenreihen, Wand, Fenster und Landschaft. Hier werden wir uns dessen bewußt, daß wir uns in einem geschlossenen Innenraume befinden, in dem ein großer Tisch Platz hat. Es berührt uns aber störend, daß der Tisch so groß ist und die Figuren zwischen ihm und der Wand dahinter eingeklemmt erscheinen. Damit ist gesagt, daß Teunissen das Raumproblem hauptsächlich dadurch zu lösen gesucht hat, daß er das Raumzentrum, d. i. gewissermaßen den zum Körper geformten Freiraum, recht nachdrücklich betont, den zwischen den Körpern zirkulierenden Freiraum aber vernachlässigt hat. Auf solche Weise haben aber, wie schon früher gesagt wurde, die Italiener das Problem angefaßt und es zeigt sich hier, daß nicht allein Dirck Jacobsz,

* Das Bild, das seither gereinigt wurde, gibt heute in seinen farbigen Kontrasten einen stärkeren Raumeindruck, bei dem die symmetrische Reihung und Ebenenwirkung durch die Illusion einer in konzentrischen Halbkreisen um die Mitte erfolgten Gruppierung etwas zurückgedrängt erscheint.

wie wir schon sahen, sondern auch Cornelis Teunissen die Wege des Manierismus wandeln mußte, weil eben das Zeitproblem es erforderte. Äußerlich macht sich zwar dasjenige, was wir Manierismus im engeren Sinne nennen, gerade bei Teunissen bemerkbar, hauptsächlich weil die Figuren um der angestrebten Porträtmäßigkeit willen trotz der gewonnenen größeren Biegsamkeit im allgemeinen noch immer eine vertikale Haltung behaupten, an Stelle der Diagonalen und Verkürzungen, die sich in den gleichzeitigen Historienbildern der Niederländer allmählich breit zu machen beginnen. Aber die grundsätzliche Richtung ist die gleiche und die einheitlichere Bewegung der Figuren, die schon gerühmt wurde (z. B. an dem Schützen mit dem Notenblatt) ist vielleicht eine direkte Frucht italienischen Beispiels.

Dirck Jacobsz endlich verhält sich dem Raumproblem gegenüber weit maßvoller als Teunissen; aber auch das Auseinanderfallen von Figuren und Raum, wie es der älteren niederländischen Kunst eigen gewesen war und uns noch beim Meister von 1531 begegnete, sucht er zu vermeiden, und zwar auf dem Wege, daß er den Raum auf ein Minimum einschränkt und sich auf solche Weise seine Verbindung mit den Figuren erleichtert. Man sieht nur ein Stückchen Wand und zwei Schranken, von einer derselben sogar bloß die Brüstung; aber die Figuren lehnen und stützen sich zum Teil darauf, so daß der räumliche Zusammenhang nicht unklar bleibt, freilich auch in keiner Weise sich lauter bemerkbar macht. Das keilförmige Raumzentrum fanden wir hier ebenfalls schon angedeutet, aber noch nicht entfernt so zum Hauptakzent gemacht wie bei Teunissen.

Die allgemeine Entwicklungstendenz erscheint hienach darauf gerichtet, die Figuren physisch mit dem umgebenden Freiraume, psychisch mit der Außenwelt zu verbinden: beides subjektivistische Tendenzen. Es liegt in der Natur der Sache, daß man das angestrebte Ziel zunächst durch äußerliche, drastisch wirkende, recht sinnfällige Mittel, die naturgemäß nur an den körperlichen Figuren zur Geltung gebracht werden können, zu erreichen suchte: also durch gehäufte Deckungen (später auch Verkürzungen), durch lebhafte Körperwendungen, körperliche Raumzentren. Damit wird aber der Porträthaftigkeit geschadet und so versteht man, daß die Portätmalerei nur zögernd auf den allgemeinen Zug des damaligen Kunstwollens eingehen konnte. Wer zwischen retardierendem Objektivismus und vorwärtsdrängendem Subjektivismus die richtige Mitte einzuhalten wußte, war der richtige Porträtmaler der Zeit: und als solchen haben wir nach allem Gesagten selbst vom Standpunkte unseres modernen Geschmackes Dirck Jacobsz anzuerkennen. Daß aber auch das damalige Amsterdam das gleiche Urteil gefällt hat, ergibt sich daraus, daß von den zwei datierten Amsterdamer Schützenstücken, die uns nach meiner Kenntnis außer den schon genannten noch aus der ersten

Periode der Gruppenporträtmalerei erhalten sind, eines zweifellos von Dirck Jacobsz stammt, das andere ihm mindestens ganz nahe steht. Wir sehen somit innerhalb der fünf Jahre 1529 bis 1534 dreimal die Auffassung des Dirck Jacobsz wiederkehren, was wohl zum Beweise genügt, daß seine Lösung des neuen Problems vom Publikum als die entsprechendste befunden worden ist. Vorgreifend will ich gleich hinzufügen, daß selbst noch in den fünfziger Jahren die Lösung dieses Meisters vom Jahre 1529 ihre Anhänger gefunden hat.

Das Schützenstück des Dirck Jacobsz vom Jahre 1532.

Mit der Signatur des Dirck Jacobsz und der Jahreszahl 1532 versehen ist ein Gruppenbild von 17 Schützen der Kloveniersgilde (Tafel II), das auf unaufgeklärte Weise (nebst einem späteren, noch zu besprechenden Bilde des gleichen Meisters) in die Leningrader Eremitage gelangt ist und durch Dr. J. Six bekannt gemacht wurde.[1] Diesmal sind die Schützen nicht in einen Innenraum, sondern ins Freie gestellt, wodurch das Bild doppeltes Interesse gewinnt, weil wir daraus ersehen, wie der Meister sich mit einer solchen Aufgabe abgefunden hat, ohne den uns schon bekannten Charakter seiner Raumbehandlung preiszugeben.

Die Auffassung vor allem ist noch immer genau diejenige von 1529. Noch immer nichts von einer einheitlichen Handlung, weder von historischer noch von genrehafter Bildung: symbolische Fingerzeige und Handauflegen verkünden allein die Zusammengehörigkeit. In diesen symbolischen Aktionen ist sogar eher eine Minderung eingetreten, die aber vermutlich durch den rein äußeren Umstand veranlaßt sein mochte, daß infolge des durch die Aufstellung im Freien bedingten Hinwegfalles der Schranken die Figuren nun dichter hintereinander postiert werden mußten und ein Teil der Hände bei den Gliedern der zwei hinteren von den drei Reihen nicht mehr produziert werden konnte, wenn man sie nicht in allzu auffallender Weise (wie bei dem Manne nächst dem Rande rechts in der Mitte) über den Kopf des Vordermannes auftauchen lassen wollte. Der Mann, der die Feder vorzeigt, fehlt diesmal; an seiner Stelle erscheint ein anderer, der ein Blatt (mit Schrift oder Singnoten?) vor sich hält, freilich ohne hineinzuschauen. Einen Versuch auf Vereinheitlichung durch Subordination könnte man allerdings darin erblicken, daß ein Schütze, genau in der Mitte des Bildes, im Harnisch abgebildet ist, während alle andern Zivilkleidung tragen; außerdem hält er seine Büchse nicht bloß wie einige andere mit einer Hand bei Fuß, sondern ladet sie mit der andern mittels des Ladstocks. Dr. Six erklärt diese Figur auch ohne weiteres für den Kapitän. Anderseits erscheint aber diese Figur auffallend zwischen die übrigen eingeklemmt und ihr Kopf viel kleiner gebildet als selbst diejenigen der hintersten Reihe, wodurch die Bedeutung dieser mehrfach ausgezeichneten Figur offenbar auf das gleiche

[1] Oud Holland XIII, S. 91 ff.: Dr. J. Six, Dirck Jacobsz., Twee Amsterdamsche Schutterstukken te St. Petersburg. Mit 2 Tafeln.

Niveau mit den übrigen herabgedrückt werden sollte; denn das Gruppenporträt verlangte damals eben noch strenge Koordination. Noch ein zweiter Schütze ist von den übrigen unterschieden: es ist dies der breitspurig hingestellte rechts von der Mitte unten. Erstens trägt er auf dem Mantel ein kleines silbernes Abzeichen; ferner sind die Farben seines Kostüms von den übrigen, uniform rot-schwarzen, verschieden. Auch in diesem Manne werden wir eine Charge zu erblicken haben. Er sollte wohl mit seinem ebenfalls etwas anspruchsvoller gebildeten Nachbarn zur Linken dem Kapitän dahinter wirksam die Waage halten. Der Blick fast aller ist wiederum nach der Seite des Beschauers, wenn auch nicht nach dem gleichen Punkte gerichtet; nur die zwei Schützen in den beiden unteren Ecken blicken schräg vor sich heraus, was schon 1529 bei dem Schützen in der linken Ecke unten zu beobachten gewesen war. Die gezwungenen Zickzackbewegungen von 1529 (z. B. Rumpf links, Kopf rechts, Augen geradeaus), die Teunissen bereits durchaus vermieden und durch einheitliche Richtung von Blick und Kopf ersetzt hatte, sehen wir in diesem Bilde noch mehrfach, besonders auffallend am Geharnischten in der Mitte, wiederkehren.

Den gemütvollen Ausdruck, der den Köpfen von 1529 in so hohem Maße eigen ist, wird man an den Figuren von 1532 allerdings um etwas vermindert finden. Einzelne Köpfe wirken zwar auch hier höchst eindringlich, wie z. B. der zweite von rechts in der mittleren Reihe oder der Schütze links von der Mitte in der untersten Reihe. Aber die Köpfe sind im ganzen viel zu sehr nach vorne gerückt, allzu schlagend-greifbar dem Beschauer entgegengeschoben, um so gemütlich-stimmungsvoll wirken zu können wie die Köpfe der zurückgerückten oberen Reihe im Bilde von 1529. Aus dem Umstande, daß hienach selbst Dirck Jacobsz allmählich der stärkeren Verräumlichung der Figuren durch kräftigere Ausladung Rechnung tragen zu müssen glaubte, ergibt sich abermals der schon vorhin gezogene Schluß, daß die damalige Entwicklung in den Niederlanden zunächst in italienischem Sinne auf eine Verräumlichung der Figurenkörper und nicht im nordischen Sinne auf eine solche des Freiraums dazwischen, auf äußere physische und weniger auf innere psychische Belebung gerichtet war. Das Porträt konnte dabei einerseits verlieren, anderseits gewinnen: bei Dirck Jacobsz glauben wir eher einen Verlust wahrzunehmen.

Die Komposition weist gegenüber derjenigen von 1529 als auffallendsten Unterschied den Umstand auf, daß diesmal die Figuren ins Freie gesetzt erscheinen. Die Frage, warum sich Dirck Jacobsz zu dieser Änderung entschlossen, läßt sich natürlich nicht mit Sicherheit beantworten. Er konnte dazu durch einen äußeren Zwang veranlaßt worden sein; aber es ist auch denkbar, daß das Bedürfnis gesteigerter Berücksichtigung des Tiefraumes ihm jetzt das Interieur mit den zwei

Schranken zu eng erscheinen ließ. Jedenfalls hat er aber seine Aufgabe ganz anders gelöst als der Meister von 1531. Seine Figuren stoßen mit dem Scheitel der Köpfe der hintersten Reihe nahezu an den oberen Rand des Bildes, so daß für die gotisierenden Bergzacken in der Ferne von vornherein kein Raum übrigblieb. Man sieht nur Baummassen zwischen den vier hintersten (obersten) Köpfen auftauchen und ganz links, wo ein freier Raum über der mittleren Kopfreihe übriggeblieben war, erscheinen Bäume hinkomponiert, deren Kronen ebenfalls durch den Rahmen einfach horizontal abgeschnitten werden; diese Bäume bedeuten zugleich landschaftliche Elemente von geringerer Entfernung als die verdämmernden Berglandschaften der früheren Bilder und dadurch werden Figuren und Landschaft jetzt näher zusammengerückt und somit verbunden; ein Baumstamm hart am linken Rande bildet sogar unmittelbar einen vermittelnden Übergang zwischen beiden. Durch Einschränkung und Näherrückung der Landschaft suchte also Dirck Jacobsz hier offenbar eine ähnliche Kunstwirkung zu erreichen wie mit der Einschränkung des Interieurs im Bilde 1529.

Was aber die Komposition der Figuren allein untereinander betrifft, so ist die Symmetrie allerdings noch immer als Grundschema festgehalten, aber in die Reihen manche Lockerung und Verschiebung geraten, die wiederum als äußere körperliche Bewegung wirkt. Das Vor- und Rückwärts der vordersten Reihe hat sich zwar eher etwas besänftigt und der Keim eines Raumzentrums dadurch wieder verwischt, aber die Scheitellinie der mittleren Reihe verläuft nicht mehr in einer Horizontalen, sondern steigt nach rechts und links beträchtlich an und selbst in der obersten Reihe begegnen Köpfe mit exzentrischer Wendung und unregelmäßige Brechungen der Scheitellinie. Die Tendenz auf Bewegung nach der Höhe und Tiefe, die wir am Stücke von 1529 bloß in der unteren Reihe wahrnehmen konnten, hat sich nun auch auf die oberen Reihen verpflanzt. Das streng architektonische System des Aufbaues nach italienischem Barockmuster konnte also im Norden zwar erzieherische Wirkung ausüben, aber offenbar nicht um seiner selbst willen verständnisvolle Wertschätzung und Nachfolger finden; das gleiche gilt ja von allen italienischen Elementen im niederländischen Manierismus.

Es verdienen schließlich noch einige Einzelheiten dieses Bildes hervorgehoben zu werden. Durch die gleichmäßige, einförmig wirkende Haltung der Köpfe kann man sich leicht dazu verleiten lassen, dem Meister den Sinn für Detailbeobachtung abzusprechen. Von diesem Urteil wird man aber sofort zurückkommen, wenn man die paar sichtbaren Hände auf dem Bilde genauer ins Auge faßt. Sie sind zwar diesmal, ähnlich wie die Blicke und aus den gleichen Gründen, nicht so sprechend wie im früheren Bilde; aber wenn man wahrnimmt, mit welcher Energie die Faust des Schützen in der rechten Ecke

unten den Gewehrlauf umfaßt, der vermutliche Kapitän seinen Ladstock umklammert oder mit welch lässiger Sicherheit der Schütze links vor dem Kapitän seinem Nachbarn die in ungewöhnlicher Projektion gezeichnete Hand auflegt, so wird man der Kraft und Ausdrucksfähigkeit, über die der Meister zu gebieten wußte, die Anerkennung nicht versagen können. Man muß sich ferner darüber Rechenschaft ablegen, wie es ihm gelungen ist, das uniforme Kostüm bei fünfzehn Schützen derart zu variieren, daß es doch überall anders erscheint, bei jedem das Barett verschieden sitzt, der Kragen andere Falten um die Schulter schlägt usw. Ein solches Streben nach Abwechslung ist natürlich ein subjektivistisches, was schon daraus hervorgeht, daß unser moderner Geschmack es verlangt: es handelt sich eben dabei um zufällige, flüchtige, von einem Subjekt in einem Zeitmomente erhaschte Erscheinungen. Das Bewunderungswürdige ist dabei nur wiederum die Kunst, mit der es Dirck Jacobsz verstanden hat, dieses Subjektive im Ganzen unauffällig erscheinen, gegen die objektivistische Uniformität zurücktreten zu lassen, wozu ihm allerdings eben das Uniforme in Schnitt und Färbung zustatten kam. Nur an einer Figur ist er über das Maß hinausgegangen, weshalb dieselbe auch unverhältnismäßig stark herausschlägt: es ist der Schütze mit dem silbernen Abzeichen auf dem Mantel im vordersten Grunde rechts von der Mitte. Die Art und Weise, wie sein Mantelkragen entzweigeschlagen und der verkürzte rechte Ärmel drapiert ist, wirkt entschieden im Sinne des Malerischen nach italienischer Auffassung: der zufälligen Verschiebung begrenzter Teile eines Körpers aus ihrer klaren Normallage. Dirck Jacobsz bewegt sich mit dieser Figur gewissermaßen in der Richtung des Cornelis Teunissen.

Das Schützenstück eines unbekannten Meisters vom Jahre 1534.

Das letzte datierte Bild dieser ersten Reihe von Gruppenporträts der ersten, symbolistischen Periode* ist ein Schützenstück des Rijksmuseums Nr. 691 (Tafel 12) mit 18 Schützen des Kloveniersdoelen, datiert 1534. Die Auffassung ist genau dieselbe, die wir nun wiederholt bei Dirck Jacobsz angetroffen haben: die Versinnlichung der Zusammengehörigkeit wird auf rein symbolischem Wege bewerkstelligt und die Blicke sämtlicher Schützen, diesmal einschließlich der vorderen Eckfiguren, sind nach der Seite des Beschauers heraus gerichtet; selbst die charakteristische Augenverdrehung kommt wiederholt darin vor. Büchsen befinden sich in den Händen mehrerer Schützen, deren zwei diesmal mit dem Ladstock hantieren. Besonders häufig begegnet das Handauflegen, in zweiter Linie die Fingerzeige; dagegen fehlt der Mann mit der Feder oder dem beschriebenen Blatte. Auffallend ist wieder ein schüchterner Anlauf zur Vereinheitlichung durch Subordination, der wir schon im Stücke von 1532 begegnet waren. Dies-

* In Nachzeichnungen sind noch ein Schützenstück von 1531 und eines von 1533, sowie eines vom Jahre 1535, das stilistisch zur zweiten Gruppe überleitet, erhalten. Abb. I—III bei dem schon zitierten Aufsatz von J. Six u. W. del Court, Oud Holland XXI.

mal sind es zwei Schützen, die zwar nicht durch einen Harnisch, aber doch durch eine kostbarere Kleidung gegenüber den anderen, uniform Gewandeten ausgezeichnet sind, um den Hals breite und schwere künstlich gearbeitete Ketten mit Papagei-Anhängsel tragen und in den Händen je ein Zepter halten. Es wurden ihnen vornehme Plätze angewiesen, aber im Zentrum, wo wir vorhin den vermutlichen Kapitän im Harnisch angetroffen haben, ist diesmal ein gewöhnlich kostümierter Schütze. Da auf einen der beiden Genannten gar nicht, dagegen auf zwei gewöhnlich Kostümierte mit Fingern hingewiesen wird, ferner ein distinguierendes silbernes Abzeichen sich nicht allein auf dem Mantel eines Zepterträgers (vielleicht auch des anderen), sondern auch bei anderen Schützen vorfindet, drängt sich der Schluß auf, daß die abweichende Kostümierung der beiden nicht die kommandierenden Offiziere als solche, sondern gewisse Scherzwürden der Schützengilden (Papageikönig) bezeichnen sollte. Jedenfalls ist die Subordination, soweit eine solche gemeint war, keineswegs mit Nachdruck betont und die Köpfe der Zepterträger schlagen gegenüber ihren Kameraden auf keine Weise vor; im Gegenteil wird man die am interessantesten gemalten Köpfe eher bei anderen finden.

Hinsichtlich der Komposition muß leider die Hauptfrage ungelöst bleiben: ob die Figuren ins Freie oder in ein Gemach versetzt waren. Über dem Scheitel der Figuren ist mehr leere Fläche bis zum oberen Rande freigeblieben als bei den Bildern von 1529, 1532 und 1533; dies allein läßt schon die Vermutung aufkommen, daß über, d. h. hinter den Figuren eine Landschaft angebracht gewesen ist. Allerdings befindet sich auf diesem leeren Grunde, etwas rechts von der Mitte, heute noch schwach lesbar, das Datum, und da dieses kaum in der Landschaft angebracht gewesen sein kann, möchte man doch eine feste Abschlußwand, also einen Binnenraum, annehmen; anderseits wäre aber immerhin denkbar, daß die Datierung auf einem Pfeiler in der Landschaft geschrieben stand, wofür sich aus den fünfziger Jahren des XVI. Jahrhunderts Belege finden werden. Eine Reinigung des gegenwärtig ganz trüben und zerstörten Hintergrundes könnte über diesen Punkt vermutlich Klarheit schaffen.*

Es erübrigt uns somit nichts, als die Figuren für sich in Betracht zu ziehen. Dieselben sind zum ersten Male nicht in horizontalen Reihen über(hinter)einander aufgestellt, gewähren aber als ganze Gruppe nichtsdestoweniger einen objektiv-gesetzlichen Eindruck. Die Komposition von Reihen aus vertikalen Teilgliedern liegt eben auch diesem Gruppenporträte zugrunde; nur sind die Reihen nicht horizontal, sondern diagonal gezogen, nach dem bekannten dekorativen Schema des Rautennetzes oder der versetzten Reihung. Man erkennt sofort, daß wir hier bloß eine konsequente Fortsetzung des im Schützen-

* Durch die seither erfolgte Reinigung ist eine Landschaft als Hintergrund wieder sichtbar geworden.

stücke von 1532 Begonnenen vor uns haben; die Anordnung der zentralen Figur mit ihren beiden Vordermännern ist überhaupt auf beiden Bildern die gleiche. Die Tendenz zur Verschiebung der Teilglieder in den Reihen, die wir schon 1532 beobachtet hatten und die selbst im Bilde des Cornelis Teunissen von 1533 wenigstens latent vorhanden scheint, hat offenbar seither weitere Fortschritte gemacht und selbst in der obersten Scheitellinie Unregelmäßigkeiten zugelassen, die es auch erklärlich machen, daß nun die Köpfe nicht mehr an den oberen Rand des Bildes anstoßen dürfen. Anderseits sind die Figuren namentlich in der rechten Hälfte auch nach der Breite weniger eng aneinandergepreßt als im Bilde von 1532 und lassen mehr vom Oberkörper sehen. Die einzelnen Köpfe verraten in noch höherem Grade als im Bilde von 1532 das Bestreben, ihre ausladenden Wölbungen gegen den Beschauer hin durch Vermehrung der Modellierungsschatten zu betonen, d. h. sich als raumfüllend zu präsentieren. Trotzdem bleibt das letzte Ziel des Porträtisten nicht die räumliche Ausdehnung der materiellen Form, sondern der Gemütsausdruck, der sich in dem beobachtend nach außen gerichteten Blicke erschließt. Namentlich der moderne Beschauer wird immer in Versuchung sein, diesen Figuren nur in die Augen und allenfalls noch auf den Mund zu sehen. So gleichgültige Köpfe, wie sie sich vereinzelt selbst unter denen des Dirck Jacobsz von 1532 finden, kommen hier fast gar nicht vor; ja einige darunter, wie z. B. derjenige rechts oben in der Ecke, mit seiner leichten Neigung, dem ruhig prüfenden Blicke und dem vorgestoßenen Munde lassen bereits die Glanzzeit der holländischen Stimmungsporträtmalerei des XVII. Jahrhunderts vorausahnen.

Wer ist nun der Meister dieses Bildes? Am liebsten möchte man Dirck Jacobsz selbst dafür ansehen, der damit einerseits auf der eingeschlagenen Bahn fortgeschritten, anderseits trotz zunehmender Plastizität der Köpfe doch, soweit dies überhaupt möglich war, zur Vollkommenheit seiner Porträte von 1529 zurückgekehrt wäre. Eine Entscheidung auf Grund der Vergleichung der Malweise beider Bilder vermag ich nicht zu fällen; denn das Bild in Leningrad kenne ich nicht hinlänglich aus eigener Anschauung und auch dasjenige von 1529 war zur Zeit meiner beiden Besuche im Rijksmuseum nicht aufgestellt und nur flüchtig und mangelhaft im Depot zu sehen, seine Vergleichung mit dem Bilde von 1534 vollends unmöglich. Die Photographie läßt zwar die Hände etwas derber erscheinen, als wir sie bei Dirck Jacobsz anzutreffen gewohnt sind; in den Köpfen ist aber nichts zu entdecken, was dem genannten Meister nicht zugeschrieben werden könnte. Dr. J. Six (a. a. O., Seite 106) hat die Vermutung geäußert, daß das Bild von Allaert Claesz gemalt sein könnte, von dem van Mander berichtet, daß er verschiedene Porträte für die Doelen angefertigt habe. Selbst wenn sich diese Zuweisung durch künftige Funde bestätigen sollte, bleibt es unumstößliche Tatsache, daß das Bild von

1534 nach Auffassung und Komposition sich auf das engste an die von Dirck Jacobsz gefundene Lösung des neuen Problems angeschlossen hat.

Zweite Reihe von Gruppenporträts der ersten symbolistischen Periode, 1554—1566.

Daß einstmals viel mehr Schützenstücke in Amsterdam vorhanden gewesen sein müssen, als heute im Rathause und im Rijksmuseum daselbst zu finden sind, geht schon aus der Liste derselben hervor, die G. Schaep im Jahre 1653 angefertigt hat; und auch die Liste des van Dijk vom Jahre 1758 verrät noch manchen Überschuß über den heutigen Bestand.[1] Wenn wir nun unter den erhaltenen älteren Schützenstücken zwischen 1534 und 1554 kein datiertes mehr antreffen und auch kein undatiertes in diese Zeit zu versetzen zwingende Veranlassung haben, so werden wir durch den Ausweis jener Listen, die ebenfalls nach 1534 (oder 1535)** erst wieder zum Jahre 1551 ein datiertes Stück verzeichnen, zu dem nahezu gesicherten Ergebnis geführt, daß zwischen der Mitte der dreißiger und dem Beginne der fünfziger Jahre in der Pflege und Entwicklung des Gruppenporträts ein Stillstand eingetreten ist. Derselbe muß natürlich seine Ursache gehabt haben und, wenn wir erst einmal ein klares Bild von der holländischen Malerei jener Zeit besitzen werden, dürfte sich wahrscheinlich auch feststellen lassen, welches Zeitproblem die Aufmerksamkeit der Maler und Besteller vorübergehend vom Gruppenporträt abgezogen und auf andere Gattungen hingelenkt hat; heute möchte man aber nicht einmal eine Vermutung darüber wagen.

Die zweite zusammenhängende Reihe von Amsterdamer Schützenstücken, die also mit den fünfziger Jahren anhebt, erstreckt sich bis zum Jahre 1566; dann folgt abermals eine Pause, die sich anscheinend schon durch äußerliche Begebenheiten — den Glaubens- und Unabhängigkeitskrieg gegen die Spanier — leidlich erklären läßt. Erst mit den achtziger Jahren setzt wieder eine zusammenhängende Entwicklung ein, die dann keine weitere Unterbrechung mehr erfahren hat; diese bietet aber in Auffassung und Komposition so viel Neues, daß wir von da an eine selbständige zweite Periode anzusetzen haben werden, zu der jedoch die Bilder der zweiten Hälfte der ersten Periode in vielfacher Hinsicht den normalen Übergang bilden. Wiewohl nun bei Schaep und teilweise auch noch bei van Dijk drei Stücke der Voetboogsgilde aus den Jahren 1551—1553 genannt werden, läßt sich keines der erhaltenen damit identifizieren; das älteste dieser Periode, das wir heute kennen, ist dasjenige der Rotte E des Voetboogsdoelen aus dem Jahre 1554 (Tafel 13), Nr. 1293 A im Reichsmuseum Amsterdam. Eine

[1] Eine nützliche Zusammenstellung der Daten dieser zwei Listen, soweit sie sich auf die Gruppenporträts der drei Doelen (Voetboogs-, Handboogs- und Kloveniersdoelen) aus der Zeit vor den Glaubenskriegen beziehen, mit den entsprechenden Verzeichnissen in Scheltemas Beschrijving und dem Katalog des Rijksmuseums hat Dr. J. Six als Anhang zu seinem zitierten Aufsatz in Oud Holland XIII, 101—108 geliefert.* Das abschließende Gesamtverzeichnis gemeinsam mit W. del Court im XXI. Jahrgang derselben Zeitschrift.

** Vgl. Anmerkung Seite 68.

Meistersignatur ist darauf nicht zu sehen, doch galt es bis vor kurzem allgemein für ein Werk des Cornelis Teunissen.

Das Schützenstück eines unbekannten Meisters vom Jahre 1554.

Wir haben da die Bildnisse von 22 Armbrustschützen. Die drei streng horizontalen Reihen, in denen die überwiegende Mehrzahl der Köpfe zusammengestellt ist, läßt nicht allein den Zusammenhang mit den Bildern der früheren Periode auf den ersten Blick klar hervortreten, sondern die Komposition zunächst sogar noch altertümlicher und objektivistischer erscheinen als selbst im ältesten Bilde des Dirck Jacobsz, wo an Stelle der primitiven Reihung bereits eine zentralistische Zusammenfassung getreten war. Anderseits verraten aber die bärtigen Köpfe, gewisse Aktionen von ganz momentanem Charakter, endlich das Aussehen der Landschaft im Hintergrunde, daß wir es da mit einem entschiedenen Vorstoß in der Richtung des Subjektivismus zu tun haben. Doch untersuchen wir wieder den Tatbestand in der bisher befolgten systematischen Weise. Da ergibt sich schon für die Auffassung dieses Schützenbildes, daß zur Versinnlichung der Einheit dieser 22 Personen nicht allein der Symbolismus in der Art des Dirck Jacobsz benützt wurde sondern auch das genremäßige Motiv des Liebesmahles, wie es nachweislich Cornelis Teunissen zuerst in die Malerei eingeführt hatte, Aufnahme gefunden hat. Die einfache gleichmäßige Reihung der Figuren erscheint nämlich rechts unten in der Ecke durchbrochen; wir gewahren hier ein kleines Tischchen von geringer Tiefe, auf dem der Deckelkrug in der Hand eines Schützen fest aufruht, aber zugleich auch das Buch des Schriftwarts Platz gefunden hat; hinter dem Tischchen hält einer in der Rechten einen hohen Pokal mit birnförmiger netzübersponnener Cuppa, ein zweiter ganz links in der mittleren Reihe ein Kelchglas. In den Händen anderer sieht man Eßwaren: so beim Schützen links unten in der Ecke einen Hering, bei seinem zweiten Nachbarn einen Apfel; Trinkgefäße, die an den Verbrüderungstrunk bei den Liebesmahlen gemahnen, sind vorhanden. War aber bei Cornelis Teunissen mit einer großen Tafel gewissermaßen das allgemeine Substrat der Mahlzeit selbst dargestellt, so hat sich der Meister von 1554 darin mehr auf bloße Andeutungen beschränkt*: war Teunissen 1533 geradewegs in der Richtung auf das Genrebild losgegangen, so ist sein Nachfolger (sofern das Bild nicht, wie man will, von ihm selbst stammt) wieder auf eine strengere symbolische Auffassung zurückgegangen. Aber die Einführung der Speisen und Getränke unter die Symbole, die Dirck Jacobsz durchaus abgelehnt hatte, wurde fortan zunächst nicht mehr preisgegeben. Dem Bilde von 1533 gegenüber bedeutet sie allerdings einen Rückschritt, Dirck Jacobsz gegenüber aber einen Fortschritt nach der subjektivistischen Richtung; und die Art und Weise, in welcher diese Symbolik hier ins Werk gesetzt wurde — z. B. die Darstellung des transitorischen Momentes, in

* Er folgt darin, wie in der gesamten Komposition, dem Meister des nur in Nachzeichnung erhaltenen Schützenstückes von 1535 (vgl. Anmerkung S. 68).

welchem der Krugdeckel, dem Fingerdruck des Schützen gehorchend, im Aufklappen begriffen ist —, bezeichnet schlankweg einen Fortschritt sogar über Teunissens Bild von 1533 hinaus. Neben den Symbolen des Liebesmahles begegnen aber auch zahlreiche andere in dem Bilde. Das Auflegen der Hände tritt zwar auffallend zurück; man wird kaum fehlgehen, wenn man dies mit einem allgemeinen Streben nach lauteren, packenderen, äußerlicheren Aktionen in Verbindung bringt, wofür der Gestus des Handauflegens entschieden zu intim erscheinen mochte. Dagegen sehen wir den Gestus der Fingerzeige festgehalten; wie es scheint, sind bloß die drei Offiziere das Ziel derselben, denn alle drei, auf die gezeigt wird, befinden sich vorne in der untersten Reihe. Außerdem begegnen aber in den Händen der Schützen zahlreiche Gegenstände, die wir bisher nicht angetroffen hatten und deren symbolische Bedeutung heute wohl nur der Spezialforscher über das damalige Schützenwesen in Amsterdam festzustellen vermöchte: außer Armbrust und Pfeil, die ohne weiteres verständlich sind, trifft man einen großen Vogel, der einem Jagdfalken gleich auf der Hand eines Schützen sitzt, eine verzierte Schüssel, eine metallene Röhre usw. Nur von zweien muß besondere Erwähnung getan werden. Der eine ist der Schriftwart, der dem Beschauer mit sichtlichem Eifer seine Feder zeigt, indem er sich dabei vorbeugt, um das Ziel seiner Aufmerksamkeit schärfer zu sehen; zu gleicher Zeit legt er aber auch den Zeigefinger der Linken auf das vor ihm aufgeschlagene Buch. Durch dieses doppelte Vorneigen und das interessierte Schauen gewinnt die Figur ein überaus lebendiges Aussehen, das offenbar beabsichtigt gewesen ist und den Symbolismus in einer noch viel stärkeren Verquickung mit einer subjektiv-momentanen Handlung zeigt wie der davor befindliche Schütze mit der Deckelkanne. Die Erscheinung des zweiten ist noch auffälliger. Es ist die Figur rechts oben in der Ecke, die hinter der die Gesamtgruppe nach rückwärts abschließenden Schranke steht und sich mit der linken Hand auf die Brüstung der Schranke stützt. Dieser Mann hält den Kopf schief, verzieht den breiten Mund zu einem grinsenden Lachen, das die Zähne sehen läßt, und schielt mit den Augen nach einem Käuzchen auf seiner Schulter, das seinerseits nach der Miene seines Trägers lugt. Man ist so überrascht, eine solche Figur in einem Schützenstücke vorzufinden, daß man sie für einen Schalksnarren, gedungenen Spaßmacher halten möchte, der außerhalb der Schützengemeinschaft aber als ein notwendiger und regelmäßiger Teilnehmer ihres Gemeinlebens Aufnahme gefunden hätte, ähnlich wie auf den späteren Regentenstücken in der Regel der Diener seinen Platz bekam. Aber das Abzeichen in Form einer silbernen Armbrust am Mantel der Figur läßt doch nicht daran zweifeln, daß wir es mit einem Schützen zu tun haben. Sei nun seine symbolische Bedeutung welche immer, so bleibt doch zweierlei höchst merkwürdig: erstens die Äußerung eines Affektes an Stelle der Aufmerksamkeit, der selbstlosen

Beobachtung, worin bisher ausschließlich der psychische Charakter dieser Porträtfiguren gelegt worden war; zweitens der Wechselverkehr von zwei Lebewesen untereinander. Denn obgleich nur eines davon ein Schütze, das andere ein Vogel ist, so erscheint doch ganz neu und für ein Gruppenporträt unerhört, daß der Schütze seine Aufmerksamkeit überhaupt einem Dinge innerhalb des Bildes zuwendet, anstatt sie nach irgendeinem außerhalb des Bildes gelegenen Punkte zu richten. Was aber den Meister dazu bewogen hat, dieses im Grunde unpassende Motiv hier einzuschieben, kann nur seine Neigung für genremäßige Motive gewesen sein, wie sie sich uns schon namentlich in den zwei Figuren rechts unten in der Ecke verraten hat. Hielt er das Ganze strenger als jemals durch Symbolismus zusammen, so entschädigte er sich dafür im Detail.

Alle übrigen Köpfe sind aus dem Bilde hinausgewendet. Dreifache Bewegungen nach Art des Dirck Jacobsz kommen nicht mehr vor; von den drei Bewegungsträgern — Rumpf, Kopf und Augen — sind stets mindestens zwei nach der gleichen Richtung gekehrt. In der linken Bildhälfte, die auch in der Komposition ruhiger erscheint, sind die Köpfe gleichmäßiger konzentrisch und einförmiger in der Blickrichtung gehalten, in der anderen Hälfte hingegen herrscht das gleiche Streben nach beständiger Abwechslung wie in Teunissens Bilde von 1533. Immerhin ist die Zahl der Figuren, die nicht mehr nach der Seite des Beschauers, sondern unter ganz spitzem Winkel aus der Bildfläche herausblicken, diesmal eine beschränktere. Der Charakter, der aus den Köpfen spricht, ist nicht derjenige geistiger Tiefe: er verrät weder Willen zur Tat (Größe nach italienischem Postulat) noch selbst konzentrierte Aufmerksamkeit, sondern einfach Willen zur Existenz, wobei allerdings nach nordischer Weise auch das Gemütsmoment nicht ganz ohne Ausdruck geblieben ist. Die zwei Köpfe in der Ecke rechts unten blicken am gespanntesten und mit einer momentansten Wendung nach dem Beschauer, so daß es fast den Anschein gewinnt, als hätte der Meister die Aufmerksamkeit zunächst auf diesen Punkt im Bilde hinlenken wollen — ähnlich wie Correggio in der »Nacht« zuerst einen Hirten gesehen haben wollte und erst über diesen hinweg das übrige Bild. Es sind dies subjektivistische Versuche, die im Zuge der Zeit lagen und dem Beschauer mit Gewalt einen bestimmten Standpunkt vor dem Bilde aufzwingen wollten. In der Komposition der Figuren fällt es, wie schon erwähnt, vor allem auf, daß das Grundschema zwar drei nüchterne, primitive Horizontalreihen übereinander aufweist, die aber auf der rechten Seite, wo auch die Blickrichtungen lebhafter abwechseln, in Unordnung geraten und durch ein nach der Tiefe einspringendes Tischchen unterbrochen sind. Wir empfinden dieses Nebeneinander als einen extremen Widerspruch, und da es wohl nicht anders als mit bewußter Absicht in die Darstellung gebracht wurde, so muß es vom damaligen Kuntswollen

begehrt worden sein. Die Köpfe zeigen ein Streben nach plastischer Abrundung nach vorne vermittels stärkerer Licht- und Schattenwechsel in den Fleischteilen. Die hinteren Reihen sind zwar in ihrer Erscheinung nicht merklich gegen die vorderen zurückgedrängt; aber die Absicht des Malers, die vordersten Figuren recht packend gegen den Beschauer herausspringen zu lassen, ist doch unverkennbar: man sehe bloß die Hände des vordersten Schützen mit der Armbrust, namentlich die zum Fingerzeig gegen den Beschauer ausgestreckte Linke, wodurch man an Scorels spätere Gruppenporträte erinnert wird. Der Hintergrund hingegen ist durch eine Landschaft bestritten und mit der Vorstellung, als ob die Gruppe in einem Binnenraume versammelt wäre, dadurch ausgeglichen, daß die Schützen in einer Art Pfeilerhalle zu stehen scheinen, die nach rückwärts durch eine bis zu den Schultern der hintersten Schützen emporragende Brüstungsmauer abgeschlossen ist, so daß deren Köpfe bereits in die Landschaft hineinragen. Auf der Brüstung erheben sich Pfeiler, wovon der in der Mitte befindliche den Rottenbuchstaben E und die Jahreszahl trägt; durch die weiten Zwischenräume zwischen den Pfeilern blickt man in die Landschaft hinaus. Diese verrät Neuerungen sowohl in bezug auf Motive als auch auf Raumbildung. In den Motiven hält der Romanismus seinen Einzug: links im Nebenraum der Oberteil einer weiblichen Statue, dann rechts von dem breiten Pfeiler mit unverkennbarer Absicht auf deutliche Abstufung in der Raumferne römische Architekturen, darunter ein Detail von der Ruine der Konstantinbasilika und die Profilansicht eines Portikus (des Pantheon?), ein Obelisk und die Pyramide des Cestius. Daran schließt sich rechts von dem mit Datum bezeichneten Pfeiler eine Stadt mit Rundtempel und Bogensubstruktionen (Tivoli?) am Fuße phantastisch aufgebauter Felsberge; es ist dies der fernste Punkt der Landschaft. Vom rechten Rande des Bildes her gewahren wir zuerst die Hälfte einer Rundbogenstellung, die vom Janus quadrifrons entlehnt sein könnte, sodann dunkle Baummassen und endlich einen einzelnen Baum, ebenfalls als Silhouette, hinter der jene Felsenstadt in weite Ferne zurückspringt. Die Felszacken und Mauerzinnen, die der Niederländer seit dem XV. Jahrhundert nicht missen mochte, mit ihrer Versinnlichung der unendlichen Raumtiefe und des unstillbaren Hochdranges sind zwar noch nicht verlassen; aber es ist dafür gesorgt, daß sie nun in eine subjektiv abzuschätzende Verbindung mit den Figuren des Vordergrundes treten. Vergleicht man damit die Landschaft von 1531, ja selbst jene von 1533, so wird die fundamentale Neuerung sofort klar: lagen dort die höchsten Punkte der Landschaft in der weitesten Ferne, so sind sie nun vielmehr in die nächste Nähe gerückt, so daß die nächsten Bäume und Gebäude rechts und links am Rande gestutzte Scheitel zeigen, entsprechend dem subjektiven Sehen, dem die nächsten Dinge groß, die ferneren klein erscheinen.

Der landschaftliche Hintergrund dieses Schützenstückes beweist allein schon, daß die holländische Malerei seit 1531, da man noch nach dem Vorbilde des Patinier den Vordergrund zunächst nach hinten absinken und dann den Hintergrund ohne Verbindung mit vorne hoch aufsteigen ließ, einen entschiedenen Fortschritt gegen den Subjektivismus hin gemacht hat. Derselbe wurde aber wesentlich erzielt durch ein Eingehen auf die Linienperspektive der Italiener, d. i. durch eine Subjektivierung der Erscheinung der einzelnen Dinge in der Landschaft, nicht des Luftraumes dazwischen oder aller sichtbaren Dinge zusammen als eines Ganzen. Aus dieser Absicht hat man auch die Aufnahme römischer Architekturen zu verstehen; denn nicht um römische Motive als solche handelte es sich dem nordischen Maler, sondern um formklare linienbegrenzte Einzelheiten in den Landschaften, an denen er die von der Zeit nun geforderte subjektivistisch-perspektivische Raumerscheinung demonstrieren sollte — eine Aufgabe, für deren Lösung nicht bloß Bäume, sondern auch die an Horizontalen armen nordischen Bauwerke nicht entfernt so geeignet waren wie die antiken Bauten, deren perspektivische Projektionen er obendrein fertig aus Stichen entnehmen konnte. Wiewohl nun diese linienperspektivische Aufgabe dem Maler die wichtigere gewesen ist, muß er doch auch schon eine bestimmte Ahnung gehabt haben, daß Hell und Dunkel die Hauptmittel der zukünftigen Raumbehandlung bilden würden; denn er hat immer Bedacht darauf genommen, daß das vordere Motiv durch dunklere Färbung das unmittelbar dahinterliegende heller gefärbte zurückschiebe.

Auch an den Figuren sind noch einige Neuerungen zu beobachten, die uns nicht minder eindringlich belehren, daß die bildende Kunst in den Niederlanden damals im Begriffe stand, sich neue, wenngleich erst noch latent empfundene Probleme zu stellen. Zum ersten Male sehen wir da in einem Gruppenporträt bärtige Köpfe auftreten, neben denen allerdings die bartlosen zunächst noch überwiegen. Die Bartlosigkeit wirkt entschieden in objektiverem Sinne, da sie den Kopf in klarer Begrenzung und Isolierung zeigt; sie geht daher in der Regel parallel mit der Uniform, d. i. der typischen Art der Kleidung. Der Bart hingegen läßt gleich dem Kraushaar die Umrisse des Kopfes gleichsam verdampfen und dadurch mit der Umgebung in weichere Verbindung treten; er gestattet ferner einen verschiedenen Schnitt und fördert mit alledem die Subjektivität der momentanen Zufallserscheinung. Wenn wir nun gegen die Mitte der fünfziger Jahre sowohl den Bart in die Mode eindringen als auch die Uniform zugunsten einer willkürlicheren und abwechslungsreichen Privatkleidung nach Belieben jedes einzelnen zurücktreten sehen, so werden wir darin sowohl Symptome einer gesteigerten Tendenz auf äußere Abwechslung als auch Zeugnisse einer erwachten Neigung für lockerere, optisch-subjektivere Bildung der bisher hart-tastbar gebildeten Umrisse (siehe

dagegen noch die Köpfe von 1534) erblicken dürfen, wofür wir genaue Parallelen einerseits in der ausladenden Modellierung dieser Köpfe, anderseits in dem veränderten Charakter der Landschaft bereits kennengelernt haben. Zum Schlusse sei die Aufmerksamkeit auf ein nebensächliches Motiv gelenkt, das bei aller Unscheinbarkeit doch das werdende Stilbegehren der damaligen Zeit drastisch kennzeichnet. Es sind die fein gezahnten Kanten gemeint, mit denen die weißen Halskrägen der Schützen besäumt sind. Der Maler hätte sich wohl nicht die Mühe gegeben, sie mit miniaturartiger Feinheit wiederzugeben, wenn man nicht auf ihre künstlerische Funktion Gewicht gelegt hätte. Diese Funktion kann aber auch keine andere gewesen sein als die Umrisse, die infolge der hellen Färbung des Kragens besonders hart erscheinen mußten, durch Auszahnung aufzulockern und mit ihrer Umgebung zu verbinden.

Die Zuweisung des Bildes an Cornelis Teunissen[1] scheint sehr plausibel, wenn man das Bild mit dem signierten Bilde des Meisters von 1533 vergleicht. Es verrät sich in beiden das gleiche unruhige, fast neuerungssüchtige Naturell, dieselbe sozusagen animalische Derbheit der Köpfe und Hände und dabei doch ein offener Sinn für die Bedeutung des Blickes als Anzeigers des individuellen Gemütscharakters. Für die vorhandenen Abweichungen gäbe die dazwischenliegende Pause von 21 Jahren hinreichende Erklärung. Nun hat aber kürzlich E. W. Moes[2] die Unwahrscheinlichkeit nachgewiesen, daß der genannte Meister im Jahre 1554 noch am Leben gewesen wäre. Eine Entscheidung an der Hand der Originale selbst hingegen möchte man doch erst wagen, wenn man die Bilder in gereinigtem Zustande und in der Nähe miteinander vergleichen könnte.

Im Rathause zu Amsterdam befindet sich noch ein Schützenstück mit der Jahreszahl 1555, das bereits von van Dijk dem Cornelis Teunissen zugeschrieben wurde, jedoch mit dem Vorbehalt, daß die Landschaft von Jan Scorel sein könnte. Dr. J. Six sagt darüber a. a. O.: »es scheint wirklich von Cornelis Teunissen zu sein«. Die erwähnten Ermittlungen von E. W. Moes lassen natürlich auch diese Zuweisung von vornherein zweifelhaft erscheinen. Ein eigenes Urteil steht mir nicht zu Gebote, da mir das Bild im Rathause nicht gezeigt wurde,

[1] Im XVIII. Jahrhundert galt es als Werk des Dirck Cornelissen, im XIX. zeitweilig (bei Scheltema) als Arbeit des Dirck Jacobsz. Letzteres ist entschieden abzuweisen, da wir ganz abweichende Bilder von ihm auch aus den fünfziger und sechziger Jahren kennen.
* Dieses Bild sowie die Schützenstücke von 1556, 1557, 1559 werden jetzt J. Six folgend im Katalog Dirck Jacobsz zugeschrieben, was u. a. Winkler, Die altniederländische Malerei, Berlin 1924, S. 386, mit Recht ablehnt. Die vier Schützenstücke sind als Werke eines Meisters durch die Art, wie die bei aller Plastik schwammigen Köpfe auf flach wirkenden Körpern sitzen, charakterisiert; sie weisen mit dem Schützenstück von Teunissen von 1533 in gereinigtem Zustand keine so nahe Verwandschaft auf, daß ihre Zuschreibung an diesen Meister zwingend wäre.

[2] E. W. Moes, De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de sestiende eeuw, I. Amsterdam, C. L. van Langenhuysen 1900, Seite 196f.

wahrscheinlich, weil es »sehr beschädigt« ist, wie Dr. Six bezeugt. Da nach Schaeps Zeugnis auf einem Zettel die Aufschrift steht: »Ex animo omnia«, die Schaep selbst als ein »pro symbolo« bezeichnet, so ist damit wenigstens die symbolische Auffassung des Bildes von 1555 erwiesen.

Nicht allein die Neuerungen, die wir an dem Schützenstücke von 1554 vorgefunden haben, liefern den Beweis, daß man in den fünfziger Jahren des XVI. Jahrhunderts das Problem des Gruppenporträts wenigstens in Amsterdam mit erneuertem Eifer aufgegriffen hat: schon die namhafte Zahl derer, von denen wir wissen, muß uns dies bestätigen, denn mit Ausnahme von 1552 ist uns zu jedem Jahre zwischen 1551 bis 1559 mindestens ein Schützenstück erhalten oder doch schriftlich bezeugt. Es muß daher überraschen, wenn uns da ein mit der Jahreszahl 1557 versehenes Stück (Rijksmuseum Nr. 1292, Tafel 14) begegnet, das in Auffassung und Komposition offenbar und zweifellos auf das älteste bekanntgewordene Gruppenporträt — dasjenige des Dirck Jacobsz von 1529 — zurückgreift. Um so wichtiger ist es, sich klar zu machen, worin dieses Stück über sein Vorbild hinausgeht. Es sind darauf 17 Schützen der Rotte F der Kloveniersgilde dargestellt.

Das Schützenstück eines unbekannten Meisters von 1557.

Was zunächst die Auffassung betrifft, so verrät sie ein sichtliches Bestreben nach einer lauteren, packenderen Wirkung der Symbole und nach einer lebhafteren Abwechslung derselben. Das intime Handauflegen fehlt gänzlich; dagegen ist nur von einem Schützen gar keine Hand, von einem guten Drittel derselben beide Hände sichtbar, so daß fast jeder irgendeinen Gegenstand zur Schau trägt. Darunter befinden sich einerseits Dinge, die schon bei Dirck Jacobsz begegneten, wie die Waffe der Gilde, die Feder des Schriftwartes; dazu ein mit Bier gefüllter Deckelkrug und ein zweites pokalartiges Trinkgefäß als Andeutungen des Liebesmahles, das Cornelis Teunissen zuerst in die Symbolik der Schützenstücke eingeführt hatte; endlich Symbole, deren Bedeutung im einzelnen zu bestimmen ich Fachkundigen des altniederländischen Schützenwesens überlassen muß: so der Totenschädel, die Prunkschale mit birnförmigen Buckeln, der Brief mit der Adresse: Domino Cornelio van Dellef in Amsterdam, der Spruch, dessen Buchstaben in den Lauf der großen Pistole eingelegt sind und wovon Dr. Six nur mehr den Schluß Gods woert lesen konnte usw.[1] Dieses offensichtliche Bestreben nach Lebhaftigkeit und Abwechslung der symbolischen Aktionen hat zur zwingenden Folge, daß nun die einzelne Figur noch mehr Sonderbedeutung gewinnt, als sie schon früher besessen hatte, und zwar bis zu solchem Grade, daß dadurch

[1] Einem Schützen (links in der Ecke) sind Handschuhe in die Hand gegeben: damit war nicht bloß die Sichtbarmachung der Hand motiviert, sondern auch eine gewisse Vornehmheit zur Schau gebracht, auf die man jetzt allmählich Wert zu legen begann. Die Fingerzeige gelten hier anscheinend den Symbolen, nicht mehr den Figuren.

der einheitliche Charakter des Ganzen beeinträchtigt erscheinen könnte. Um dieser Gefahr wirksam vorzubeugen, ist nun hier zum ersten Male eine wirkliche Subordination in die Auffassung gebracht. Der mittlere Schütze in der unteren Reihe, der — wovon noch die Rede sein wird — die Komposition vollkommen beherrscht, aber nicht wie die zentralen Figuren auf den Bildern von 1529 und 1531 nach hinten gerückt und von seinen Nachbarn gleichsam in Schatten gestellt ist, sondern in voller Halbfigur nach vorne heraustritt* und durch Kostüm, Färbung, Aktion, Haltung, Gesichtsausdruck, ja sogar durch den breiteren und am Rande tiefer ausgezackten Kragen vor allen übrigen ausgezeichnet ist, kann nur der Kapitän sein. Ein Kommandant, der alle anderen überragt, ist nun allerdings ein wirksameres Mittel zur Vereinheitlichung als sämtliche symbolischen Gegenstände in den Händen der einzelnen; aber dieses Mittel basiert auf Handlung und widerspricht damit nicht allein dem demokratischen Begriffe der Schützengemeinschaft, sondern auch dem künstlerischen des Gruppenporträts und der älteren holländischen Kunstauffassung überhaupt. Dieses verstärkte Eindringen der Subordination in das holländische Gruppenporträt ist somit als ein neuerliches Symptom des Romanismus aufzufassen. Die ganze folgende Entwicklung wird lehren, daß es sich dabei, ähnlich wie bei dem Eindringen der italienischen Bauveduten, nicht um eine willkürliche Modeneigung, sondern um einen inneren Zwang gehandelt hat. Ohne ein bestimmtes Maß von Subordination war eine stärkere Vereinheitlichung, wie sie zunehmend gefordert wurde, auch im Gruppenporträt nicht zu erzielen; wir werden sie daher künftig immer wieder und mit immer stärkerer Betonung auftauchen und die Maler parallel damit stets auf koordinative Gegenmittel sinnend sehen.

Was die einzelnen Köpfe betrifft, so hat der Maler offenbar größere Abwechslung im Blick angestrebt; denn er hat darin die ganze Skala vom weiten Öffnen der Augen bis zum Zwinkern durchlaufen. Auch die Bildung des Mundes mit dem Gemütsausdruck des Blickes in Übereinstimmung zu bringen, hat er mehrfach versucht, wie z. B. die Figur rechts am Rande oben, mit dem offenen Munde und zwinkernden Augen und diejenige darunter in der Ecke mit gepreßten Lippen und weit aufblickenden Augen bezeugen. Lebhaftigkeit und Abwechslung des Blickes bedeuten aber eine Steigerung der subjektiven Ausdrucksmittel, durch welche der Maler offenbar der in objektivistischem Sinne wirkenden Gleichmäßigkeit der Blickrichtungen entgegenwirken wollte; denn in letzterer Hinsicht ist er geradezu archaischer als Dirck Jacobsz selbst: unten blicken alle konzentrisch, während die Mittelfigur noch gedämpft die schon von Teunissen 1533 verlassene dreifache Wendung (Rumpf nach links, Kopf nach rechts,

* Das nur in Nachzeichnung erhaltene Schützenstück von 1533 (Abb. II a. a. O.) ist von den frühen Schützenstücken das im Aufbau verwandteste (vgl. Anm. S. 68).

Blick geradeaus) vollzieht; oben blicken beiderseits je drei konzentrisch und nur zwei befolgen die entgegengesetzte Wendung, blicken aber ebenfalls gegen den Beschauer heraus. Also auch hier können wir eine Steigerung der Gegensätze vermerken: wie die lebhaftere Symbolik durch Einführung der Subordination, so wird die lebhaftere Blicksprache durch gleichmäßigere Blickrichtung bekämpft.

In der Komposition erscheint die zentrale Symmetrie gegenüber dem Vorbilde von 1529 eher noch gesteigert und in der unteren Reihe sind die Figuren sogar in höherem Maße in eine Ebene gedrängt als bei Dirck Jacobsz, wo sie sich nach vorne loszuringen trachteten. Nur in der oberen Reihe sind zwei Schützen exzentrisch gewendet und dadurch ist eine lebhaftere Bewegung als bei Dirck Jacobsz hervorgebracht, die aber, wie dort unmittelbar über der horizontalen Scheitellinie dieser Schützen durch den Rahmen abgeschnitten, niedergedrückt erscheint. Trotz all diesem Objektivismus ist ein Vorwärtsdringen der Tendenz auf räumliche Erscheinung namentlich an den Figuren als solchen nicht zu verkennen. Den Köpfen und Händen ist durch reichliche und sorgfältige Schattierung wirksames Relief verliehen, so daß sie sich nach vorne gegen den Beschauer deutlich raumfüllend präsentieren. Die Bärtigen sind nun schon Majorität geworden, die gezahnten Krägen sind jetzt breiter und schließen an den jüngeren Leuten den ganzen Hals bis zum Kinn hinauf ein. Am deutlichsten erkennt man aber an der Ausstattung von Schranken und Wand, welche Fortschritte inzwischen das Begehren nach einer Ausgleichung zwischen Figur und umgebendem Raume im Sinne der Erfahrungen des subjektiven Sehens gemacht hat. Die ehemalige Vorderschranke ist nun mit dem Tische der Teunissen'schen Mahlzeit von 1533 verquickt worden; denn es ist in der Tat ein Tisch mit mäanderverziertem Teppich, was wir im Vordergrunde gegen den Beschauer hin sich erstrecken und durch den Rahmen abgeschnitten sehen. Der Schütze in der Ecke rechts stellt seine Kanne darauf, der Kapitän sein Pistol und zwei andere lehnen die Arme darüber, wobei reichliche Schlagschatten die Figuren mit der Tischplatte verbinden. Die trennende Mittelschranke ist so niedrig gehalten, daß sie nicht mehr gleichsam einen ruhigen Reliefgrund für die Figuren der unteren Reihe bildet, sondern in der Brüstung von allen diesen Köpfen überschnitten wird. Die Hintergrundwand endlich ist mit einer Tapete verkleidet, die ein geometrisches Rautenmuster mit dem Rottenbuchstaben F im unendlichen Rapport zeigt; was von diesem Muster durch die davor postierten Figuren der oberen Reihe nicht verdeckt ist, erscheint in solcher Genauigkeit und Vollkommenheit wiedergegeben, wie es ein subjektiver Betrachter in Wirklichkeit wahrnehmen konnte. Also wiederum die Berücksichtigung der momentan-subjektiven Erscheinung der einzelnen, tastbar begrenzten Dinge an und für sich, in Form und Zeichnung;

was noch fühlbar abgeht, ist die optische Verbindung der Dinge mit dem Luftraume.

Die Betrachtung der Komposition enthüllt uns somit die gleichen geflissentlich gesteigerten Gegensätze, wie wir sie in der Auffassung wahrnehmen konnten: einerseits noch strengere Symmetrie als bei Dirck Jacobsz, anderseits ein lebhaftes Herausspringen der einzelnen Köpfe im Relief und wirksames Hervorheben der umgebenden Dinge in ihrem räumlichen Zusammenhange mit den Figuren. Zu dem gleichen subjektivistischen Zwecke dient die Abwechslung in den Kostümen, die hier in geradezu auffallender Weise die Uniform verdrängt, ferner die lebhafte Lokalfärbung an Stelle der Monotonie der älteren Schützenstücke. Das Rot, das früher geradezu gemieden wurde, tritt jetzt in leuchtender Fülle von den Ärmeln des Kapitäns unten und im Muster der Tapete oben auf.

Hienach kann an dem Fortschritte, den das Bild gegenüber demjenigen von 1529 bezeichnet, nun kein Zweifel mehr übrigbleiben. Der Historiker wird also damit zufrieden sein; anders aber der moderne Beschauer vom Standpunkte des heutigen künstlerischen Geschmackes. Diesen wird das Bild von 1529 trotz seiner höheren Altertümlichkeit sympathischer erscheinen; denn es trägt nicht den Stempel des Widerspruches in sich. Namentlich das starke Relief der Köpfe im engen Raume wird dem Beschauer des Bildes von 1557 störend erscheinen, wogegen die flacheren Köpfe von 1529 mit ihrer anspruchsloseren Plastik sich selbst in die noch weniger als 1557 berücksichtigte räumliche Umgebung harmonischer einpassen.

Das Bild von 1557 wurde im Rijksmuseum dem Cornelis Teunissen zugeschrieben, bis kürzlich E. W. Moes, wie schon oben erwähnt, die Unwahrscheinlichkeit dessen aus äußeren Gründen nachgewiesen hat. Dieses Ergebnis wurde um so bereitwilliger aufgenommen, als man sich niemals den Schwierigkeiten verschließen konnte, die einer Vereinigung zweier so verschiedener Bilder wie jene von 1533 und 1557 in das Werk eines und desselben Meisters entgegenstanden.

Der gleiche Meister, wer immer es gewesen sei, hat im Jahre 1559 die Rotte B der Voetboogsgilde gemalt; das Bild hängt jetzt unter Nr. 1293 im Rijksmuseum. Die 21 Figuren sind in drei horizontalen Reihen angeordnet, wovon nur die unterste ein betontes Zentrum aufweist. Auffallend ist die Häufung der symbolischen Objekte in den Händen der Schützen; einer derselben hält einen Zettel mit der Aufschrift S y n s e a l s o, welche Worte nach freundlicher Mitteilung des Herrn E. W. Moes vermutlich den Anfang eines Liedes bildeten und zur Erklärung des Bildes nichts beitragen. Die Tendenz lief jetzt offenbar darauf hinaus, womöglich jedem Schützen irgendeinen symbolischen Gegenstand in die Hand zu geben: schon das Bild von 1557 ließ dies deutlich merken und 1559 erreicht diese Richtung den Höhepunkt. Das Resultat war einerseits zweifellos eine Steigerung des

symbolistischen Charakters, der nun gar nicht mehr übersehen werden konnte und im Sinne der Vereinheitlichung wirkte; anderseits aber eine äußerste Zersplitterung und Verselbständigung der einzelnen Figuren gegeneinander, was fühlbar gegen den Charakter der Einheit des Ganzen stritt. Die schon seit 1554 beobachtete Tendenz auf Steigerung der Gegensätze erreicht damit gewissermaßen ihren Höhepunkt. Was aber die Komposition betrifft, so ist hier der Hintergrund als Landschaft gegeben, die sich im Charakter derjenigen des Bildes von 1554 anschließt und mit einem darin sprengenden St. Georg in den Symbolismus einbezogen erscheint; denn dies sollte nichts anderes sein als eine Anspielung darauf, daß die Rotte zum St.-Joris-Doelen gehörte. Es verrät sich somit in diesem Bilde im allgemeinen das gleiche Kunstwollen wie im vorigen; der gesteigerte innere Widerspruch läßt den modernen Beschauer sich noch weniger dafür erwärmen als für das Bild von 1557.

Wo man in der Kunstgeschichte einer Steigerung von Gegensätzen in den Motiven der Auffassung und in der Wahl der Mittel begegnet, dort darf man auch stets sicher sein, daß man der Lösung eines neuen Problems entgegengeht; denn jede solche Lösung bedeutet nichts anderes als den Ausgleich vorangegangener Konflikte. So haben auch in der Entwicklung des holländischen Gruppenporträts die sechziger Jahre des XVI. Jahrhunderts eine Lösung der Widersprüche gebracht, die uns in den Bildern der fünfziger Jahre so störend entgegengetreten waren. Soviel wir sehen, sind zwei Meister an der Lösung dieses Zeitproblems beteiligt gewesen; als den eigentlichen Pfadfinder werden wir aber denjenigen von beiden zu betrachten haben, der nachweislich früher, wenn auch noch etwas minder vollkommen, seine Lösung zustande gebracht hat, und dies war niemand anderer als der Bahnbrecher der ganzen neuen Gattung überhaupt: Dirck Jacobsz.

Die Schützenstücke des Dirck Jacobsz aus der zweiten Hälfte der ersten symbolistischen Periode.

Nach von Manders Zeugnis ist der Meister erst im Jahre 1567 verstorben. Aus den Jahren 1561 und 1563 besitzen wir nun zwei Gruppenporträte, beide Male der Rotte E der Kloveniere. Schaep hat sie 1653 noch zu einem Stück zusammengefügt gesehen; gegenwärtig befindet sich dasjenige von 1561 in der Leningrader Eremitage, das spätere im Rijksmuseum. Schaep hat zwar die Jahreszahl 1561 auf beide Bilder bezogen; aber die Unwahrscheinlichkeit, daß der Meister zweimal in einem und demselben Jahre dieselbe Rotte mit verschiedener Mitgliederzahl und wohl auch verschiedenen Köpfen gemalt haben sollte, hat schon Dr. Six mit Recht betont. Wiewohl die Inschriftzettel auf beiden Bildern restauriert sind, so besteht kein Grund, an der Richtigkeit der heute darauf zu lesenden Jahreszahlen zu zweifeln. Daß Dirck Jacobsz der Maler war, lehrt seine Signatur, die hier noch immer dieselbe ist wie auf den Bildern von 1529 und 1532.

Bevor wir in eine Betrachtung der Bilder von 1561 und 1563 eingehen, sei mit wenigen Worten der sich aufdrängenden Frage gedacht,

ob denn Dirck Jacobsz nicht auch in der Zwischenzeit Gruppenporträte gemalt und hinterlassen habe. Das erstere ist natürlich möglich, wenn auch nirgends ausdrücklich bezeugt; auch das letztere darf nicht schlankweg verneint werden, wiewohl eine volle Sicherheit dabei nicht zu erzielen ist. Erstlich glaubt Dr. Six (Oud Holland XIII, 95) ein Schützenstück der Kloveniersrotte B vom Jahre 1556 mit 16 Figuren (jetzt Reichsmuseum Nr. 1291), das er auf dem Archivboden des Rathauses sah, für Dirck Jacobsz ansprechen zu sollen, wiewohl er gesteht, daß der „allertraurigste" Zustand seiner Erhaltung und die ungünstige Stelle, an der es aufgehängt ist — hoch über einer Treppe zunächst einem Fenster —, ein Urteil kaum zuläßt. Was Dr. Six davon sehen konnte, gab ihm die Überzeugung, daß es schwächer sei als die Bilder der ersten Periode, mit denen es sich weder in Komposition noch in Behandlung vergleichen lasse. Die Figuren stehen darauf noch immer in zwei Reihen und der Hintergrund sei keine Landschaft. Diese Angaben über das Bild, das mir nicht zu Gesicht gekommen ist, genügen zur Vergewisserung, daß es mit den Bildern der sechziger Jahre, deren Eigentümlichkeit gerade im Aufgeben der Reihung und im Einbeziehen der Landschaft besteht, nicht zusammenhängt. Von symbolistischen Einzelheiten wird ein Schützenkönig mit Zepter und Ketten, also wohl ähnlich jenen zwei Figuren auf dem Bilde von 1534, ferner ein Blatt mit Musiknoten und der Aufschrift: die Man, dat Wijf erwähnt. Ein Versuch, das Gesamtwerk des Dirck Jacobsz, in dem wir wohl einen der bahnbrechenden Meister der holländischen Malerei im XVI. Jahrhundert anzuerkennen haben, zu rekonstruieren, würde unbedingt eine Untersuchung des genannten Bildes von 1556 einschließen müssen; für unsere Aufgabe darf von einer solchen abgesehen werden, da sich schon aus den zitierten Angaben des Dr. Six zur Genüge erkennen läßt, daß hier die bahnbrechenden Neuerungen der sechziger Jahre noch nicht zu beobachten sind.*

Derselbe holländische Forscher möchte sodann dem Dirck Jacobsz das Bild Nr. 1290 des Rijksmuseums mit acht Klovenieren zuschreiben.** Die Zahl der Mitglieder ist so gering wie in den späteren Regentenstücken und obendrein sind offenbar die zwei obersten Köpfe mit ihren stärkeren Halbschatten und ihren Glanzlichtern auf Augen, Stirn und Nase etwas später zugemalt, so daß die ursprüngliche Zahl der Schützen bloß sechs betrug; vielleicht haben wir es da bloß mit einem Flügelbilde zu tun, desgleichen wir sofort (Tafel 15)

* Das Bild ist bis auf einen Kopf, der wohl später hinzugefügt wurde, vom Meister der Schützenstücke von 1554, 1557, 1559, die fälschlich Dirck Jacobsz zugeschrieben werden.

** Als Autor des Bildes wird auch Doove Barend, der Vater des Malers Dirck Barendsz, vorgeschlagen, J. Six / Een Schutterstuk van Doove Barend, Oud Holland Jahrg. 42, 1925, wo auch S. 167 das Schützenstück abgebildet ist.

In Nachzeichnung sind noch drei Schützenstücke aus dieser Zeit erhalten, eines aus dem Jahre 1558, das J. Six auch für Dirck Jacobsz in Anspruch nimmt, und zwei aus dem Jahre 1562 (Abb. IV—VI, a. o. O. Oud Holland Jahrg. 21).

kennenlernen werden. Aber in Auffassung und Komposition schließt sich doch auch dieses Bild enge den schon genannten an und steht sogar teilweise den frühesten Beispielen der dreißiger Jahre so nahe, daß dieses Stück vielleicht als einziges unter allen erhaltenen uns einen Übergangscharakter zwischen beiden Hälften der ersten Periode zu repräsentieren vermöchte. Die Köpfe sind zwar schon größtenteils vollbärtig; alle blicken zum Beschauer heraus; unter den Symbolen kehrt das Weinglas mehrfach wieder. Auffallend ist ein goldiger Ton im Fleisch und selbst an den schwarzen Gewändern; in dieser koloristischen Hinsicht ragt es vor allen übrigen der gleichen Zeit heraus und tritt mit diesem echt holländischen Streben nach Ausgleichung und Verbindung von Figuren und Luft dazwischen namentlich zu der bunten Färbung der Stücke von 1557 und 1559 in scharfen Gegensatz. Die dreireihige Komposition ist auf der versetzten Reihung aufgebaut; die zwei mittleren Köpfe sind exzentrisch, die je zwei linken und rechten konzentrisch gewendet. Daß die Köpfe trotz der geringen Zahl nicht in einer Ebene nebeneinander, sondern in drei Reihen hintereinander aufgestellt wurden, läßt deutlich eine bewußte Absicht auf Verräumlichung mittels Deckung und Abstufung nach dem Tiefraume erkennen, obgleich die Landschaft des Hintergrundes erst nachträglich mit den zwei obersten Köpfen zugemalt scheint. Alle diese Eigenschaften des Bildes würden wohl Dirck Jacobsz als den Meister desselben in Betracht kommen lassen; aber aus der Zeit, in der es entstanden sein müßte — etwa den ersten fünfziger Jahren — besitzen wir kein anderes gesichertes Stück, das durch Vergleich ein sicheres Urteil ermöglichte; und auch das schon genannte von 1556 ist seinem Erhaltungszustande nach kaum zu dem Zwecke zu verwenden.

Verhältnismäßig das gesichertste Beispiel dafür, wie Dirck Jacobsz in den fünfziger Jahren Gruppenporträte behandelt haben mochte, bieten die beiden Flügel zu seinem ältesten Schützenstück von 1529 (Tafel 15; siehe Seite 40 unten f.). Das gesteigerte Relief der nun schon zum Teil bärtigen Köpfe läßt ebensowenig wie die gehäuften Symbole, worunter Trinkgefäße und Eßwaren, die zweite Hälfte der ersten Periode verkennen; und die Behandlung der Köpfe selbst, die noch immer ausnahmslos nach der Seite des Beschauers blicken, ist genau die gleiche wie an den signierten Bildern des Dirck Jacobsz aus den sechziger Jahren, die wir sofort kennenlernen werden. In der Auffassung ist das Vordringen des Subjektiv-Momentanen auch bei diesem Meister deutlich zu bemerken: man sehe nur den Schriftwart rechts, den Mann mit dem entfalteten Zettel links. Der Aufbau der Köpfe im Zickzack kommt von der versetzten Reihung her und beweist einen zunehmenden Sinn für die Diagonale. Auffallend ist auch das Schielen der Augen an einigen Köpfen, wofür sich bei Dirck Jacobsz noch weitere Parallelen finden lassen werden.

Ein ganz deutliches Bild von Dirck Jacobsz' Kunstwollen in den fünfziger Jahren vermögen uns diese Flügel gleichwohl schon deshalb nicht zu vermitteln, weil es eben bloß Flügel sind, bei denen eine in sich geschlossene Komposition wie in einem Mittelstücke von vornherein ausgeschlossen war. Ferner hat sich der Meister auch in der räumlichen Anordnung, z. B. den Schranken, bis zu gewissem Grade an das ältere Mittelstück halten müssen, wiewohl gerade hier die Vergleichung ergibt, wie das Bestreben auf subjektive Lokalisierung im Raum und auf tastbarere Gestaltung der Einzelformen seit 1529 gewachsen war. Vollständige Klarheit darüber, wie sich Dirck Jacobsz am Ende seines bedeutungsvollen Schaffens ein ideales Gruppenporträt vorgestellt hat, erlangen wir bloß aus einer Betrachtung seiner zwei gesicherten Spätwerke, von denen wir zuerst und vornehmlich das spätere und reifere von 1563 (Tafel 16) betrachten wollen, das jetzt im Rijksmuseum unter Nr. 1289 hängt. Schon der erste Blick lehrt, daß hier sowohl die Auffassung als die Komposition eine ganz veränderte geworden ist.

Das Schützenstück des Dirck Jacobsz vom Jahre 1563.

Wo sind die früheren Figuren, die sich einzeln isoliert und objektiv dem Beschauer gegenübergestellt hatten? An ihrer Stelle sehen wir da eine Gesellschaft von zwölf Schützen, die zwar noch immer sämtlich nach der Seite des Beschauers in der bei Dirck Jacobsz von Anbeginn beobachteten geringen Zerstreuung der Blickstrahlen herausschauen, aber nun, anscheinend einem gemeinsamen Impulse folgend, sich in Bewegung gesetzt haben und nach einer Richtung hin am Beschauer vorüberzumarschieren scheinen. Acht Schützen sind übereinstimmend von links nach rechts gewendet und zeigen uns jeder seine rechte Schulter; zwei wenden sich geradeaus, wodurch sie den Zug kaum aufhalten, und bloß zwei stemmen sich demselben mäßig entgegen; aber selbst diese vollziehen keine so ausgesprochene Gegenbewegung, daß ihre linke Schulter dem Beschauer zugekehrt wäre. Der Zug erscheint hienach gegen den rechten Rand hin zwar etwas gestaut, aber nicht aufgehalten oder gar durch eine Gegenbewegung aufgehoben. Zum ersten Male begegnet also eine gemeinsame Handlung zur Versinnlichung der Einheit der dargestellten Gruppe von Schützen, und zwar keine „historische" Handlung, die sich einmal vollzogen hat, sondern eine öfter wiederholte, deren Bedeutung eben bloß in dieser häufigen, typischen Wiederholung lag: mit einem Worte: eine genremäßige Handlung. Teunissen war zwar darin bis zu einem gewissen Grade vorangegangen; aber er hatte bloß die Mahlzeit durch Tisch, Speisen und Getränke markiert, von den Schützen dagegen keinen wirklich essen oder trinken lassen. Dirck Jacobsz schildert aber 1563 eine gemeinsame Handlung, an der fast jeder wirklich teilnimmt und die gleichwohl keinen symbolischen Charakter trägt. Es hat in der Tat den Anschein, als ob da eine momentane Szene aus dem Alltagsleben der Schützen an einem betrachtenden Subjekt

vorüberzöge. Dieses Gruppenporträt ist daher auch das erste, das unserer modernen Auffassung in höherem Grade entgegenkommt.

Es wäre aber gefehlt, darin wirklich dasjenige zu erblicken, was der moderne Beschauer zu sehen vermeint: einen Ausschnitt aus einer vorübermarschierenden Truppe. Der prächtige Schütze links von dem Inschriftpfeiler, der die Flinte geschultert trägt, ist allerdings geeignet, einen solchen Eindruck zu verstärken; denn schon allein die schräge Linie des Gewehres will den Beschauer in die Richtung der Vorwärtsbewegung mitreißen. Aber andere Schützen halten ihre Büchsen in der bisherigen Weise bei Fuß und abermals andere zeigen überhaupt keine Waffe, sondern symbolische Gegenstände und darunter namentlich Eßwaren (Hering) und Trinkgefäße, die man nicht auf einem Marsche, sondern allenfalls beim Liebesmahl in die Hände nimmt. Endlich läßt die auf dem Signierungszettel zu lesende Inschrift: Vreede Eendratigheidt behaeght Gods Maiesteid mit ihrer Betonung der Eintrachtsliebe keinen Zweifel darüber, daß die Einheit der Gruppe im letzten Grunde doch durch symbolisch-objektivistische Mittel hergestellt erscheinen sollte. Nur den Widerspruch zwischen dieser Einheit und der Zersplitterung durch die zahlreichen Symbole trachtete Dirck Jacobsz dadurch auszugleichen, daß er erstens die Zahl der Symbole verminderte (namentlich durch einseitige Vermehrung der Waffen) und sodann — worin wir eben die grundsätzliche folgenschwere Neuerung erblicken durften — einen gemeinsamen Willensimpuls zur Darstellung brachte. Wenn nun auch diese seine Absicht einen neuen entschiedenen Vorstoß in subjektivistischer Richtung bedeutet, so hat doch Dirck Jacobsz anderseits vieles getan, um den objektivistischen Charakter des Gruppenporträts nicht verlorengehen zu lassen: einerseits durch Einfügung jener dem gemeinsamen Zuge widerstrebenden Figuren, anderseits durch die Symbole, auf die er wohl nicht zufällig gerade durch die vordersten Figuren des Zuges mit Fingerzeigen die Aufmerksamkeit des Beschauers hinlenken läßt. Aber nicht allein in der Bewegung der Oberkörper samt den Köpfen, sondern auch in derjenigen der Augen verrät sich das gleiche Bestreben auf Vereinheitlichung durch annähernd gemeinsame Impulse. Von Anbeginn war bei Dirck Jacobsz, zum Unterschiede von Teunissen und den meisten Mitstrebenden auf diesem Gebiete (einerseits das Bild von 1534, anderseits den Meister von 1557 ausgenommen) die Eigentümlichkeit zu beobachten, daß die einzelnen Schützen nicht mit gesuchter Abwechslung nach rechts oder links in der Diagonale, d. h. unter sehr spitzem Winkel mit der Bildebene, herausschauten, sondern ihre Augen immer mehr oder minder annähernd unter geradem Winkel zur Bildebene herausrichteten. Die Folge davon war einmal eine größere Intimität des im Blicke versinnlichten Gemütsausdruckes, die durch lebhaftere äußere Bewegung verscheucht worden wäre und dem tiefholländischen Kunstwollen

des Dirck Jacobsz einfach unumgänglich schien; und sodann namentlich, daß der Blick seiner Figuren (mit alleiniger Ausnahme der Flügelmänner in den äußersten Ecken, aber auch nicht immer) dorthin fiel, wo der Beschauer des Bildes zu suchen ist. Es war zwar — wie schon früher betont wurde — noch nicht ein einziges beschauendes Subjekt angenommen; denn die Blicke der Schützen sammeln sich keineswegs in einem betrachtenden Augenpaar, sondern setzen ihrer fast so viele voraus, als Schützen vorhanden sind. Aber alle diese Augenpaare liegen doch in verhältnismäßig engem Raume beisammen, während die Zielpunkte der Figuren der übrigen Meister nahezu über einen Halbkreis von 180 Grad verstreut sind. Damit ist aber eine unverkennbare Tendenz auf Vereinheitlichung in zweierlei Beziehungen gegeben: erstens auf Vereinheitlichung des betrachtenden Subjekts, zweitens auf Vereinheitlichung der inneren psychischen Bewegung: der Aufmerksamkeit.

In der zweiten Periode haben wir nun den Meister von 1557, der sich in anderen Beziehungen durch Steigerung äußerlicher Symptome des Subjektivismus dem Teunissen näherte, in der Gleichmäßigkeit der Blickrichtung sich dem Dirck Jacobsz zuneigen gesehen. Es muß also in der gärenden Entwicklung der fünfziger Jahre auch eine Tendenz auf Vereinheitlichung der Blickrichtungen allgemein lebhaft geworden sein. Unter solchen Umständen versteht man, daß der erste Vertreter dieses Kunstmittels in seiner Anwendung nun einen Schritt weiter gegangen ist. Vergleicht man das Bild von 1563 mit demjenigen von 1532, so bemerkt man sofort, daß der Umkreis der Zielpunkte der Aufmerksamkeit ein noch beschränkterer geworden ist; bei einigen Schützen möchte man sogar (wohl fälschlicherweise) vermuten, daß sie nach einem und demselben Punkte blicken. Diese strengere Vereinheitlichung der Blickrichtung hängt nun auch aufs engste mit der Vereinheitlichung der Bewegungsrichtung zusammen; denn die erwähnte Marschrichtung von links nach rechts brachte die gleiche Blickrichtung von selbst mit sich und die sich entgegenstemmenden Figuren blicken nicht in entgegengesetzter Richtung nach links, sondern gerade heraus, so daß sich ihre Blickrichtungen mit denen der ersteren nicht unter scharfen Winkeln kreuzen, sondern annähernd im gleichen Punkte zusammentreffen. Ich betone aber »annähernd«; denn ein Subjekt vorauszusetzen ist Dirck Jacobsz noch keineswegs reif und einzelne Figuren, wie in unserem Bilde den Schützen rechts von der Inschriftsäule, läßt er in der Blickrichtung noch fühlbar von den übrigen abweichen. Es ist vorläufig bloß die Mehrheit, die sich sowohl für die einheitliche Bewegungsrichtung als auch für die einheitliche Blickrichtung entscheidet. Mit dieser subjektivistischen Lockerung der Gesamtauffassung sehen wir aber hier auch eine solche der Auffassung der einzelnen Köpfe, d. h. ihres psychischen Charakters, Hand in Hand gehen. Dieser war im nordischen Porträt

seit Anbeginn als »Aufmerksamkeit« gefaßt gewesen, und zwar zunächst als möglichst objektive Aufmerksamkeit, d. h. Befähigung und Bereitwilligkeit zur Aufmerksamkeit, unter möglichster Vermeidung der momentan-subjektiven Zutaten. Daß man diese Neutralität im XVI. Jahrhundert allmählich ungenügend zu empfinden begann, lehrten schon einzelne scharfe Kopfwendungen in Teunissens Bilde von 1533 und dann jener mit vorgebeugtem Kopfe auslugende Schreiber des Bildes von 1554. Aber alle diese Versuche waren bloß Symptome der wachsenden Tendenz auf stärkere Subjektivierung der Köpfe, die schon deshalb keine fruchtbare Fortsetzung finden konnten, weil die Momentbewegung dem Wesen des Porträts im Grunde widersprach. Zur Lösung des neuen Problems am Einzelporträt eignete sich weit besser Dirck Jacobsz, obwohl er in dieser Hinsicht um 1533 gegenüber Teunissen eher altertümlich und rückständig erschienen war, ja damals sogar noch an der dreifachen Richtung von Rumpf, Kopf und Augen festgehalten hatte, die er erst 1563 verlassen zeigt. Die Intimität, die er dem Blicke seiner Figuren schon auf dem allerersten Gruppenbilde von 1529 zu verleihen wußte und die keiner seiner uns durch ihre Werke bekannntgewordenen Nachfolger (etwa mit Ausnahme desjenigen von 1534, mit dem er aber vielleicht identisch ist) jemals erreicht hat, läßt uns verstehen, wie gerade er den Köpfen ein subjektiveres inneres Leben zu verleihen gewußt hat, ohne dabei ihren porträthaften Charakter preiszugeben.

Die Subjektivierung der Aufmerksamkeit konnte im Porträt nicht darin gesucht werden, daß man sie in Zeit und Raum individualisierte, in einem bestimmten Momente auf ein bestimmtes Ziel gerichtet erscheinen ließ, sondern nur dadurch, daß man sie mit einer der verschiedenen Ausdrucksformen des Willens oder des Gefühls verband. Auf den Ausdruck des Willens, d. i. der Selbständigkeit und Größe des Individuums, das sich seine ganze Umgebung zu subordinieren trachtet, war die psychische Auffassung der italienischen Porträtmaler aufgebaut. Der Romanismus der Niederländer des XVI. Jahrhunderts ist auch in Holland, wie A. Mor beweist, teilweise darauf eingegangen; die glücklichste Ausgleichung der italienischen Willensmalerei mit der nordischen Gemütsmalerei hat aber später die flandrische Schule unter Rubens vollzogen. Den Holländern lag von vornherein eine Verbindung mit den Ausdrucksformen des Gefühls näher, und zwar nicht mit der Form des Selbstgefühls, das gleichsam nur als Motivierung des Willens erscheint (begehrend als Lust bei Rubens, ablehnend-pathetisch als Unlust bei van Dyck), sondern als Mitgefühl, das jede Subordination ablehnt und rein die Aufmerksamkeit nach außen motiviert. Das Pathos kann in dieser auf Mitgefühl basierten und somit selbstlosen Aufmerksamkeit nur als innige Teilnahme, die Lust nur als Humor auftreten.

Das Schützenstück des Dirck Jacobsz von 1563 ist nun das erste Gruppenporträt, in dessen Köpfen wir da und dort dem Versuche eines Gefühlsausdruckes in dem gedachten Sinne begegnen. An den zwei Figuren links unten ist die Falte, die von der Nase gegen den Mundwinkel abwärtsgeht, derart akzentuiert, daß dadurch der Eindruck eines wohlgefälligen Schmunzelns hervorgebracht erscheint. Auch der Schütze mit dem geschulterten Gewehr darüber schaut zwar ohne jene Anwandlung von Lächeln, aber doch mit behaglicher Miene aus dem Bilde heraus und die frohe Kameradschaftsstimmung, wie sie ferner durch das zum Marsche geschulterte Gewehr unterstützt wird, teilt sich unwiderstehlich dem Beschauer mit. Es sei hier vorläufig nur daran erinnert, daß zur gleichen Zeit der Humor in der niederländischen Genremalerei, namentlich durch Pieter Breughel d. Ä., in minder packender, aber dafür um so holländischerer Weise durch Pieter Aertsen breiten Eingang gefunden hat. Und daß seine Einführung in das Gruppenporträt ein latentes Problem der Entwicklung bildete, beweist unter anderen jener grinsende Schütze von 1554, an dem man zugleich auch deutlich ersehen kann, daß die Veräußerlichung des Gefühlsausdruckes bei den Holländern nicht zum Ziele führen konnte. Die entgegengesetzte Gemütsstimmung ernster Teilnahme glauben wir dagegen insbesondere aus der Miene des Schützen ganz rechts oben herauszulesen. Es darf somit ungescheut gesagt werden, daß die gefühllose Aufmerksamkeit der früheren Porträte, die mitunter fast zu animalischem Bloßlebenwollen herabzusinken drohte, in diesem spätesten und reifsten Werke des Dirck Jacobsz überwunden erscheint. Die Malerei des aufmerksamen Mitgefühls, des Humors und der herzlichen selbstlosen Teilnahme hat begonnen.

Fast noch schlagender äußert sich der geschehene Fortschritt in allem, was die physische Erscheinung der Figuren betrifft. Die Komposition im ganzen zeigt zum ersten Male die konzentrische Anordnung in der Ebene vollständig aufgegeben. Denn selbst in dem Bilde von 1554, in dem sich ein bestimmter Zug nach der Ecke rechts unten bereits bemerkbar macht, ist doch das zentrale Element daneben noch fühlbar festgehalten: es liegt nicht allein in der durchgeführten Reihung miteingeschlossen, sondern erscheint auch durch den breitspurig hingestellten Schützen mit der Armbrust in der untersten Reihe direkt betont. Im Bilde von 1563 pflanzt sich aber die einseitige Richtung, die von links her begonnen hatte, weit über das Zentrum des Bildes hinaus fort und damit ist jede Erinnerung an ein objektivistisches Zentrum ausgelöscht. Da aber anderseits, wie wir gesehen haben, doch noch nicht ein einziges betrachtendes Subjekt vorausgesetzt ist, das die Einheit der Komposition allein in optisch richtiger (d. h. der Erfahrung auf Grund des subjektiven Sehens entsprechender) Verteilung der Figuren im Raume gesucht hätte, so mußte der Maler doch noch mittels irgendeiner objektiven, d. i. in der Ebene

wirkenden Disposition seine Einheit angestrebt haben. Und in der Tat ist eine solche gesetzlich-lineare Disposition, wie sie der Ebene entspricht, im Bilde von 1563 noch immer nicht zu verkennen. Sie beruht in der diagonalen Reihung wie im Bilde von 1534 (Tafel 12). War sie aber im letzteren streng regelmäßig als versetzte Reihung durchgeführt gewesen, so sind jetzt die einzelnen Reihen innerlich in Unordnung geraten, so daß immer wieder je zwei Köpfe untereinander in engere Beziehung und damit eo ipso in gewissen Gegensatz zu ihren zwei Nachbarn treten. Erscheint hienach die objektivistisch-normale Linienkomposition in der Ebene im letzten Grunde noch festgehalten, so ist sie anderseits so weit durchlöchert, daß sie nicht mehr genügte, um den überzeugenden Eindruck der Einheit hervorzubringen. Das nächste Vereinheitlichungsmittel, das auch die Holländer des XVII. Jahrhunderts (am typischesten Adrian van Ostade) zur Vollkommenheit ausgebildet haben, war das Raumzentrum. Es bedeutet noch immer Objektivismus, denn die Einheit liegt noch immer im Objekt und nicht im Erfahrungsbewußtsein des Subjektes; aber es ist nicht mehr ein Punkt oder eine Linie in der Ebene, sondern ein dreidimensionaler Raumteil, um den sich die sichtbaren Dinge konzentrieren. Bestrebungen auf Herstellung eines solchen Raumzentrums waren seit dem Beginne des XVI. Jahrhunderts nicht allein im Süden (Correggio), sondern auch schon bei Geertgen van Haarlem, ferner selbst im Gruppenporträt des Dirck Jakobsz von 1529 (Tafel 7) und sodann namentlich in der Maltijd des Teunissen von 1533 (Tafel 10) wahrzunehmen gewesen, und zwar in den letzteren stets in Verbindung mit dem durch die Symmetrie betonten Zentrum der Ebene. In dem Bilde von 1554 verriet sich der Keim zur Ausbildung eines Raumzentrums außerhalb des Ebenenzentrums, und zwar in der Ecke rechts unten. In dem Bilde von 1563 ist zwar zwischen den Schützen nirgends ein Raum freigemacht, aber dem Beschauer macht es den Eindruck, als ob die von links anmarschierenden Schützen sich um den ganz vorne, d. h. wiederum rechts unten in der Ecke innehaltenden Schützen mit dem Hering konzentrieren wollten. Es mag vielleicht hiebei Täuschung mitunterlaufen; aber der Eindruck der kompositionellen Einheit, den das Bild trotz seines Schwankens zwischen Objektivismus und Subjektivismus auf den modernen Beschauer ausübt, scheint wesentlich nur darauf zu beruhen, daß in dem vordersten Schützen für die Vorwärtsbewegung der hinteren gleichsam ein festes Ziel gegeben ist. Habe ich recht, dann wäre uns damit zugleich eines der frühesten Beispiele des für die moderne Kunst so charakteristischen Ineinanderfließens von Auffassung und Komposition gegeben.

Endlich wird niemand übersehen, daß die Figuren nun weiter auseinandergerückt erscheinen und dadurch eine größere Bewegungsfreiheit erlangt haben, wie sie freilich die neue Auffassung und

Komposition von selber forderten. Es war damit aber auch eine künstlerische Anerkennung des freien, zwischen den Körpern zirkulierenden Luftraumes gegeben, die in der holländischen Malerei der Folgezeit so bedeutungsvoll werden sollte.

Bei der für die Entwicklung epochemachenden Bedeutung, die dieses Bild somit in allen Beziehungen beanspruchen darf, wäre es höchst erwünscht, auch das darin beobachtete Verhältnis der Figuren zur Landschaft genau kennen zu lernen. Leider ist dies nur in sehr unvollkommenem Maße möglich; denn das Bild ist nicht allein hoch gehängt und sehr getrübt, sondern auch im Hintergrunde stark übermalt. Die geballten Wolken mit beleuchteten Rändern sind zweifellos nicht ursprünglich und man wird daher auch das übrige mit Mißtrauen betrachten müssen. Soviel man sieht, dehnt sich hinter der Brüstung, welche die Pfeilerhalle samt den Figuren darin nach der uns von 1554 bekannten Weise abschließt, eine verhältnismäßig flache Landschaft mit einigen nahen, oben vom Rahmen gestutzten Bäumen und niedrigeren Felsbergen in der Ferne. Hienach erscheint die Landschaft sowohl durch natürliche Abstufung der Größenverhältnisse nach der Ferne als auch durch eine bestimmte Subordination mit den Figuren des Vordergrundes enger verbunden.

Betrachtet man endlich die einzelnen Köpfe auf ihr Verhältnis zum umgebenden Raume, so liegt das Neue nicht minder offen zutage. Vergleicht man diese Porträte mit denjenigen des Meisters aus der ersten Periode, so zeigen sich die Umrisse der (nun überwiegend bärtigen) Köpfe jetzt weicher, duftiger, zur Verbindung mit dem umgebenden Luftraume geneigter, die Fleischflächen aber gewölbter, reliefartiger, die Tiefenausdehnung gegen den Beschauer stärker markierend. Vergleicht man sie dagegen mit den Köpfen von 1557, mit ihren gehäuften Modellierungsschatten, so erweist sich untrüglich, daß das Relief bei Dirck Jacobsz nicht scharf und hart abgerundet, wie nach der Höhe und Breite so auch nach der Tiefe (gegen den Beschauer) greifbar abgegrenzt, sondern gleich den Umrissen verhältnismäßig weich aufgelockert erscheinen sollte. Dieser weichen Bildung der Reliefflächen verdanken die Köpfe nicht allein ihr echt holländisches künstlerisches Aussehen, sondern auch den Reiz, den sie auf den modernen Beschauer ausüben. Gegenüber dem Bilde von 1557 mit seinen bunt vorschlagenden Lokalfarben, namentlich in den Kostümen, bezeichnet endlich das in Rede stehende des Dirck Jacobsz von 1563 ein Zurückgehen auf tonigere Behandlung der Farben, was mit jenem echt niederländischen Bestreben nach Darstellung des zwischen den Figuren Befindlichen zusammenhängt. Leider gestattet der schlechte Erhaltungszustand auch nach dieser Seite nicht mehr als eine summarische Beobachtung.

Daß alle diese neuen und bahnbrechenden Erscheinungen im Gruppenporträt des Dirck Jacobsz von 1563 nicht etwa einem

zufälligen glücklichen Wurfe ihre Entstehung verdanken, sondern Resultate einer zielbewußten Entwicklung waren, dafür besitzen wir einen unwiderleglichen, kostbaren Beweis in seinem Petersburger Schützenstück von 1561 (Tafel 17). Es zeigt alle Eigentümlichkeiten des Bildes von 1563, aber auf einer etwas früheren und unvollkommeneren Stufe der Ausbildung, auf welcher der Künstler hinsichtlich der ihm vorschwebenden neuartigen Lösung des alten Problems noch nicht vollständig mit sich selbst im reinen gewesen ist. Zum Marschmotiv in der Auffassung hat er sich hier noch nicht entschlossen; zwei Drittel der neun Figuren sind von rechts nach links und nur ein Drittel nach der umgekehrten Richtung gewendet. Die Blicke trachtet er aber nach der rechten Seite hin zu konzentrieren, und zwar auf eine so auffällige Weise, daß die Absicht des Meisters, damit die Aufmerksamkeit des Beschauers zu erregen, gar nicht bezweifelt werden kann. Die drei letzten Figuren auf der rechten Seite, die gleich der Mehrzahl mit Oberkörper und Kopf nach links gekehrt sind, zeigen auffallend schielende Augen und noch eine weitere Figur, unterhalb des Inschriftpfeilers, sendet einen merkwürdigen Blick aus den fast nach giottesker Weise geschlitzten Augen. Daß just in dieser Rotte drei schielende Leute gewesen sein sollten, wird niemand glauben; es kann sich also dabei bloß um eine bestimmte künstlerische Absicht des Malers gehandelt haben und diese Absicht bleibt auch nicht im Zweifel; denn das Schielen ist nur dadurch entstanden, daß die Pupillen in allen diesen Köpfen ganz in den äußersten rechten Winkel des Augapfels geschoben wurden. Die Schützen sollten also nach rechts zurückblickend dargestellt werden und der Beschauer sollte das trotz ihrer Wendung nach links beileibe nicht übersehen. Da nun die von links nach rechts gewendeten Figuren den Blick in normaler Weise in der Richtung ihrer Köpfe senden und sämtliche nach der entgegengesetzten Seite gewendeten Figuren etwas zurückblicken, so laufen alle Blicke trotz der gegensätzlichen Körperhaltung der Figuren schließlich nach einer einzigen Richtung zusammen. Die Absicht ist also gleich derjenigen von 1563; aber die Mittel waren noch gezwungenere, minder schmiegsame, mehr objektivistische.

Den gleichen Eindruck gewährt eine Betrachtung der Komposition. Der Zentralismus ist auch hier bereits aufgehoben, aber eine strengere gesetzliche Linienkomposition festgehalten. Die Köpfe liegen noch fast in völlig geraden Diagonallinien, wie es dem gesetzlichen Schema der versetzten Reihung entspricht, ohne Verschiebung und Unordnung bis auf eine Unterbrechung auf der rechten Seite, die aber genügt, um den Eindruck der versetzten Reihung doch nicht mehr in jenem strengen Normcharakter aufkommen zu lassen, wie er der Komposition des Bildes von 1534 zugrunde lag.

Die Landschaft ist in dem Petersburger Bilde besser erhalten als in dem Amsterdamer. Ganz rechts türmt sich eine Feldmasse empor,

die der Rahmen oben abschneidet; links davon erstreckt sich durch die ganze Breite des Bildes ein wellig bewegtes Land, dessen Teile sich in Diagonalen überschneiden, mit einzelnen Bäumen in mittlerer Nähe, Felsbergen und Mauerstädten in der Ferne.

Dirck Barendsz.

Für die einander widerstreitenden Richtungen, die in den fünfziger Jahren um Geltung rangen, hat Dirck Jacobsz eine Art Ausgleich gefunden. Seine Lösung von 1563 gewährt aber den Eindruck der Einheit doch nur demjenigen, der imstande ist, dieselbe intimer auf sich wirken zu lassen. Wer das Bild mehr auf das Äußere hin beurteilt, wird darin neue Widersprüche entdecken. Der Auffassung soll ein gemeinsamer Richtungsimpuls zugrunde liegen, der aber doch empfindlich genug wenigstens zum Teile wieder aufgehoben wird. Die Komposition soll die Figuren nun im Tiefraume anstatt in der Ebene gruppieren; aber es fehlt an einem deutlich ausgesprochenen Raumzentrum. Was hienach dem Eindruck der Einheit nach außen hin noch mangelte, das hat Dirck Barendsz in das Gruppenporträt eingeführt. Er war nach van Mander erst anfangs der sechziger Jahre aus Venedig zurückgekehrt, wo er bei Tizian gearbeitet hatte: also ein Holländer, der in Italien gewesen war, aber dort die neuen Raumprobleme nicht an den Grenzen und Bewegungsmotiven der Körper, sondern an den Veränderungen ihrer farbigen Erscheinung studiert hatte. Schon allein aus dem Umstande, daß Dirck Barendsz überhaupt die Neigung empfunden hatte, nach Italien zu gehen, werden wir die Erwartung ableiten dürfen, daß er in seiner Heimat nicht so sehr nach der Seite der psychischen Vertiefung als der äußeren Abrundung tätig sein würde. Und das war es ja eben, wo Dirck Jacobsz eine Lücke gelassen hatte. Dirck Barendsz hat dieselbe in seinen Bildern von 1562 und 1566 in einer Weise ausgefüllt, die nach anderer Seite hin nicht minder folgenreich und epochemachend geworden ist als Dirck Jacobsz' Schöpfung von 1563 (Tafel 16). Um es gleich zu sagen: Dirck Barendsz ist der eigentliche Erfinder der Schützenmahlzeit in der Auffassung und des allseits geschlossenen Raumzentrums in der Komposition des Gruppenporträts.

Von den Schützenstücken, die mit Dirck Barendsz in Verbindung gebracht werden, trägt keines eine Signatur des Meisters. Zwei davon gehören noch unserer zweiten Periode an und weisen die Jahreszahlen 1562 und 1566. Das ältere darunter verkündet allein schon durch das Kolorit der Köpfe, daß unter allen Gruppenporträten, die nach van Mander der aus Tizians Schule heimgekehrte Dirck Barendsz gemalt haben könnte, dieses allein mit voller Sicherheit in Betracht kommen kann. Das Stück von 1566 hat dagegen leider gerade im Kolorit durch Abreiben so stark gelitten, daß auf das farbige Aussehen kein sicherer Schluß zu bauen ist; aber man war seit jeher einstimmig darin, dieses Bild mit dem von van Mander erwähnten Schützenstücke der »Poseters« (Barschesser) zu identifizieren; und

da es auch nach Ausstattung und Komposition, wie sich zeigen wird, nur die konsequente Fortbildung und Vollendung des im Jahre 1562 Begonnenen darstellt, so wird gegen seine Zuweisung an Dirck Barendsz kein Einwand zu erheben sein. Außerdem sind van Riemsdyck und Dr. J. Six geneigt, dem im Jahre 1592 verstorbenen Meister noch die Schützenstücke Nr. 430 und 431 des Rijksmuseums zuzuweisen. Das letztere trägt das Datum 1588 und auch das erstere muß dem Aussehen nach bereits in die dritte Periode der Gruppenporträtmalerei des XVI. Jahrhunderts, die mit den achtziger Jahren beginnt, gezählt werden. Für unsere Untersuchung der fortschreitenden Entwicklung kommen somit zunächst bloß die beiden Stücke aus den sechziger Jahren in Betracht.

Das Schützenstück des Dirck Barendsz von 1562.

Das ältere darunter (Tafel 18), Nr. 57 des Rijksmuseums, zeigt 13 Schützen der Rotte G des Voetboogsdoelen. Auf den ersten Blick hin erinnert es an das Bild von 1554 (Tafel 13): nicht allein in der Komposition der Köpfe in einförmigen Reihen, die gegen rechts unten in Unordnung geraten, sondern auch in der Auffassung der mit Fleiß nach den verschiedensten Richtungen gewendeten Köpfe und Blicke und der Andeutung der vereinigenden Mahlzeit durch ein Tischchen. War aber dort das Tischchen bloß eine schwach markierte Unterlage für eine Kanne und für das Einschreibebuch des Schriftwarts gewesen, so ist es jetzt zwar in den Dimensionen nicht viel größer, aber klarer begrenzt und vor allem ein wirkliches Speisetischchen geworden, auf dem außer einer Kanne auch verschiedene Eßwaren, dann Teller, Messer und Servietten Platz haben. Es ist freilich kein Zweifel, daß die 14 Schützen weder an dem winzigen Tischchen Platz finden können, weshalb auch rings um dasselbe nur vier Schützen — zwei sitzende und zwei vermutlich stehend gedachte — versammelt sind, noch alle 14 von den sichtbaren Erfrischungen eine hinreichende Stärkung erwarten könnten. Aber es ist wenigstens mit der Speisung einiger Ernst gemacht; denn ein sitzender Schütze links von der Mitte tranchiert eben einen Hering,[1] wiewohl seine Aufmerksamkeit nicht auf diese Aktion, sondern nach dem Beschauer gerichtet ist, und der zweite Sitzende, der in der Linken einen großen Krug hält, stürzt mit der Rechten eine Deckelkanne um, so die Nagelprobe zeigend; aber auch er blickt gleichzeitig nicht auf seine Hantierung, sondern nach dem Beschauer. Es sind also hier unmittelbar genrehafte Handlungen eingeführt, die Teunissen in seiner Mahlzeit vom Jahre 1533 noch nicht gewagt hatte anzubringen; es ist aber zugleich deutlich gemacht, daß die betreffenden Figuren ihre Handlungen nicht aus genrehaftem Interesse an der Sache selbst, sondern im Interesse der Vereinheitlichung des Gruppenporträts

1 Bei Dirck Jacobsz in den fünfziger Jahren, am linken Flügel seines ältesten Bildes (Tafel 15), treten Messer und Hering zum ersten Male, aber noch unverbunden, in den Händen eines Schützen auf.

vollziehen. Die Handlungen bleiben unvollkommen, da der dieselben abschließende Beschauer außerhalb des Bildes bleibt. So winzig nun der Schritt scheint, den die Entwicklung hier durch Zulassung einiger weniger und bescheidener genrehafter Motive vollzogen hat, so entscheidend ist er, wenn wir die Entwicklung als Ganzes überblicken. Dirck Jacobsz hatte noch im Jahre 1563 (Tafel 16) alles Genrehafte im Detail ferngehalten und die Einheit des Gruppenporträts noch wesentlich auf den Symbolismus aufgebaut. Mit Dirck Barendsz beginnt die Umwandlung des symbolistischen Gruppenporträts des XVI. in das genrehafte des XVII. Jahrhunderts. Dazu gesellt sich ein zweites. Überblickt man die Doppelreihe der hinter der Tischrunde Versammelten, so bemerkt man zunächst in ihren Händen die bekannten Symbole: Pfeil als Waffe, Hering, Weinglas und einen Zettel mit den Worten in vino veritas als Versinnlichungen des Liebesmahles, wobei höchstens der Umstand auffällt, daß nun die auf letzteres bezüglichen Symbole überwiegen, so daß selbst in den Figuren außerhalb des Tisches der vereinigende Symbolismus der Mahlzeit zum lauteren Ausdruck gebracht erscheint. Ja sogar das uralte Symbol des Handauflegens begegnet noch einmal, rechts oben in der Ecke; bloß eines tritt auffallend zurück, sofern es nicht überhaupt fehlt: das Zeigen mit den Fingern. Nur die zweite Figur von links in der oberen Reihe hält die Rechte derart über den Arm ihres Nachbars hinweg, daß es den Anschein gewinnt, als ob sie auf den Pfeil, die Waffe der Gilde, in der Rechten jenes Nachbars hinweisen wollte; und in der gleichen Weise ist die Hand des ersten Schützen rechts, die zugleich einen Handschuh umspannt, gegen das Glas in der Hand des Nachbarn ausgestreckt; aber das »Zeigen« mit dem Finger ist doch in beiden Fällen so wenig entschieden und nachdrücklich ausgesprochen, daß es sich vielleicht sogar um ein bloßes Handauflegen handelt. Füge ich vorgreifend hinzu, daß in dem viel figurenreicheren Bilde des Dirck Barendsz von 1566 (Tafel 19) dieser Gestus, der den Beschauer recht augenfällig auf irgendein Vereinigendes (ein Symbol oder eine Charge) im Bilde aufmerksam machen soll, kein einziges Mal mehr wiederkehrt, während er auf allen Bildern (mit einziger Ausnahme desjenigen von 1531) (Tafel 9) bis 1563 und gerade noch auf diesem letzteren des Dirck Jacobsz in besonders nachdrücklichem Maße zu finden gewesen war, so ergibt sich der Schluß, daß mit dem nunmehrigen Wegfall eines bisher unvermeidlich gewesenen Gestus zugleich ein Stück alter Auffassung verschwunden ist und einer neuen Platz gemacht hat. Wir haben uns daher in Erinnerung zu bringen, was der genannte Gestus zu bedeuten hatte. Er sollte das betrachtende Subjekt (das, um dies zu wiederholen, damals noch nicht als ein einziges, individuelles gefaßt wurde) auf das Vorhandensein eines Objektes aufmerksam machen und diente somit dem Zwecke, deutlich zum Bewußtsein zu bringen,

daß es in der bildenden Kunst zweierlei gebe: Subjekt und Objekt. Künstler und Publikum empfanden das Bedürfnis, daß der Dualismus zwischen beiden völlig klar und unzweideutig zum Ausdruck gebracht werde. Indem nun Dirck Barendsz den hierauf abzielenden Gestus unterdrückt, verkündet er damit, daß die holländische Gruppenporträtmalerei zu seiner Zeit auf die Verdeutlichung jenes Dualismus keinen Wert mehr zu legen begann. Die Voraussetzung des betrachtenden Subjektes war nun nicht mehr neu, in die Vorstellung des holländischen Publikums bereits allgemein eingedrungen und man konnte daher ihrer aufdringlichen Versinnlichung entbehren. Das Verschwinden des Gestus ist somit, gleich jenem Eindringen genrehafter Motive, ein zweites Symptom einer Steigerung der subjektivistischen Auffassung, einer vermehrten Tendenz auf Überwindung des barocken Dualismus durch Subjektivierung des Objektes.

In der gleichen Richtung mußte die unerhörte Neuerung wirken, daß nun einzelne Figuren vom Beschauer körperlich sich abwenden, indem sie ihm den Rücken weisen und nur geistig, mit dem Blicke sich ihm zukehren. Doch davon wird besser im Zusammenhang mit der Komposition die Rede sein.

In der Blickrichtung sucht Dirck Barendsz nicht nach dem Beispiele des Dirck Jacobsz eine intim wirkende Vereinheitlichung, sondern folgt dem Teunissen und dem Meister von 1554, die ihre neuen Kunstziele auch mit äußerlichen Bewegungsmitteln zu erreichen trachteten. Auch Dirck Barendsz strebt größere Abwechslung damit an, daß die Blicke nicht gleichmäßig auf einen kleinen Kreis konzentriert werden, sondern nach einem weiten Bogen ausstrahlen. Eine bestimmte Gesetzlichkeit liegt in einer fast ausnahmslos durchgeführten Alternanz der Blickrichtungen nach geradeaus und seitwärts. Scharfe Kopfwendungen sind vermieden bis auf drei bemerkenswerte Ausnahmen: jene zwei sitzenden Schützen, die ihrer momentanen (subjektiven) Handlung halber dem Meister als objektivistisches Gegengewicht eine besonders lebhaft betonte Wendung zum Beschauer (Demonstration des Dualismus) zu erfordern schienen, und einen dritten links in der unteren Reihe, der seine Brustseite einem Kameraden zukehrt (wovon bei Erörterung der Komposition noch die Rede sein wird) und daher den Kopf nach der Seite des Beschauers herausdrehen muß.

Von einem Meister, der vor allem auf die Beherrschung der äußeren Ausdrucksmittel bedacht war, wird man eine Steigerung des Gefühlsmomentes in den Physiognomien von vornherein nicht erwarten und vielmehr überrascht sein, eine solche doch in einigen Köpfen, wie z. B. im dritten der oberen Reihe von rechts gezählt, wahrzunehmen. Dagegen verrät sich der Schüler eines italienischen Meisters in der unverkennbaren Neigung zu einer bestimmten Idealisierung, die namentlich ein vornehmeres Aussehen in Miene und Haltung

bezweckte, aber auch direkt welsche Regelmäßigkeit in die Züge einzuschmuggeln trachtete.

Eine deutliche Subordination in der Auffassung vermeidet Dirck Barendsz. Wenn wir in den zwei vordersten Figuren den Kapitän und einen zweiten Offizier vermuten, so geschieht es nur deshalb, weil diese beiden durch ihre Stellung im Vordergrunde und ihre subjektiv-momentanen Aktionen die Aufmerksamkeit des Beschauers vor allen übrigen auf sich ziehen; an den Figuren selbst ist nichts, das als Zeugnis ihrer Autorität gegenüber den anderen zu betrachten wäre.

Die Untersuchung der Komposition kann auch zweckmäßig von einer Vergleichung mit derjenigen des Bildes von 1554 (Tafel 13) den Ausgang nehmen. Die horizontale Reihung aus vertikalen Teilgliedern, die unten gegen rechts hin etwas in Unordnung geraten und für ein Nichtfigürliches — ein Tischchen — Raum gewähren, liegt da und dort zugrunde und man möchte gerne annehmen, daß Barendsz sich das ältere Schützenstück, das ihm auch sonst kongeniale Anregungen geboten haben könnte, gewissermaßen zum Vorbild genommen habe. War aber auf dem älteren Bilde das Tischchen ein zwischen die Figuren gewaltsam eingesprengtes Motiv, das bloß den Keim zu einem Raumzentrum in sich schloß, so müssen wir das Tischchen von 1562 bereits als ein veritables Raumzentrum anerkennen. Die ihm zunächst befindlichen Figuren schließen dasselbe nun nicht mehr bloß von rechts und links ein, also in der Ebene, sondern sie bilden rings um dasselbe, wie in jener Verbrennungsszene Geertgens von Haarlem, einen vollkommenen Kreis, der sich auch nach der dem Beschauer zugekehrten Tiefenrichtung abschließt, da an dieser Stelle eine Figur mit dem Rücken gegen den Beschauer sitzt, in einem Lehnstuhl, von dem bloß die Rückenlehne sichtbar ist. Man muß diese Figur mit ihrer Vorgängerin von 1554 vergleichen, die auch schon die objektive En-face-Stellung preisgegeben und dem Beschauer nur mehr das Profil zugekehrt hatte, um zu erkennen, wie einerseits auch die Komposition von 1562 ähnlich, wie wir es von der Auffassung erwiesen haben, einen entschlossenen Übergang zu einem neuen Zukunftsbeherrschenden darstellt und wie anderseits auch diese Neuerung bloß das konsequente Resultat eines stufenweisen zielbewußten Entwicklungsganges gebildet hat.

Der Schütze in der Ecke rechts ist aber nicht die einzige Figur, die dem Beschauer den Rücken zukehrt. Links von der Tischgruppe bemerken wir noch zwei Figuren der unteren Reihe, die ebenfalls nicht wie die oberen Figuren stehend gedacht, sondern sitzend dargestellt sind, und zwar sitzen sie dergestalt einander gegenüber, daß der links Befindliche dem Beschauer den halben Rücken, sein Nachbar die Brust zuwendet. Daß die Figur links in sitzender Stellung verharrt, ist ganz zweifellos, weil ihre Pumphosen sich bis zu der sitzenden Figur mit dem Hering ausbreiten; ich meine sogar eine Spur der

Rücklehne ihres Stuhles unter der Übermalung wahrzunehmen, die das Bild an dieser Stelle getrübt hat. Die andere Figur hingegen zeigt deutlich die linke Hand über das vordere Ende einer Armlehne gelegt, womit die Stellung des Stuhles gegenüber dem ersteren Schützen jedem Zweifel entrückt ist. Freilich vermögen wir Modernen nicht recht einzusehen, wie die beiden in dem engen Raume Platz gehabt haben sollen; aber Dirck Barendsz hat eben bloß die Figuren in ihrer Verteilung im Tiefraume, aber nicht den freien Luftraum selbst dazwischen malen wollen; und wenn seinem künstlerischen Wollen das letztere als Aufgabe vorgeschwebt hätte, dann wäre er wohl auch nicht nach Italien gezogen, wo eben nur die Beweglichkeit der Figuren als solche im Raume zu lernen war, sondern wäre etwa zu Dirck Jacobsz in die Schule gegangen.

Aus der relativen Gleichgültigkeit des Dirck Barendsz gegenüber dem spezifisch nordischen Thema der Freiraummalerei sind wohl auch noch einige andere Eigentümlichkeiten seiner Komposition zu erklären. So vor allem ein unverkennbares Streben nach Zentralisierung, die Dirck Jacobsz schon gänzlich überwunden hatte: in beiden Reihen bildet die mittlere der je sieben Figuren das Zentrum und in der oberen fällt die Scheitellinie rechts und links von der Mitte ziemlich gleichmäßig ab; aber zu einer wirklichen Subordination ist die Mittelfigur doch nirgends ausgenützt. Zweitens das luftlose Gedränge der Figuren, die einander den Platz streitig machen; ist dies auch nicht mehr in dem Maße der Fall wie im Bilde von 1554, angesichts dessen wir uns vergebens fragen, wo denn die zugehörigen Leiber der fast allein sichtbaren Köpfe Platz hätten, wogegen Dirck Barendsz auch von seinen hinteren Figuren immer schon ein Stück Brust mit dargestellt hat, so haben wir doch bei Dirck Jacobsz ein Jahr früher die Figuren weit luftiger auseinandergerückt gefunden. Auch rechts und links ist kein freier Raum leer geblieben und nur oben, über den Scheiteln der hinteren Schützenreihe, ist ein größeres Spatium wahrzunehmen, als bis jetzt an irgendeinem Schützenbilde im Binnenraume zu beobachten war: dies allerdings ein Symptom der Absicht, den von oben her lastenden horizontalen Druck wieder zugunsten freieren Aufstrebens in den Hochraum zu erleichtern. Endlich löst sich auf die gedachte Weise am einfachsten das anscheinende Rätsel, daß derselbe Meister, der seine Vordergrundfiguren so wirksam lokalisiert, im Raume verteilt und um ein nichtfigürliches Raumzentrum gruppiert hat, dem Hintergrunde gar keine Beachtung schenken konnte. Hinter der oberen Schützenreihe dehnt sich eine neutrale Fläche, die wir nur darum für eine Wand zu halten geneigt sind, weil darauf rechts der Zettel mit dem Rottenbuchstaben angenagelt ist und links das Datum aufgeschrieben steht. Vollends begreiflich wird man es aber finden, daß dieser Meister, wie es scheint, grundsätzlich die Verbindung seiner Figuren gruppen mit einem landschaftlichen Hintergrunde vermieden hat.

Im Kolorit hat dieser Schüler der Venezianer naturgemäß eine weiche Modellierung angestrebt, worin er sich wenigstens in der Absicht mit Dirck Jacobsz begegnet. Die Schatten in modellierender Funktion sind möglichst vermieden, dagegen als durchsichtige Schlagschatten zugelassen, darunter besonders auffallend der durch das Barett auf der Stirn des Schützen rechts unten im Lehnstuhl verursachte klare Schatten. Es kündigt sich dadurch das Helldunkel an; da es aber noch in deutlicher Begrenzung an einem greifbar abgeschlossenen Körper und noch nicht im freien Luftraume mit verschwimmenden Grenzen zutage tritt, steht es hier noch zwischen Körperschatten und Raumschatten mitten inne.

Das Schützenstück des Dirck Barendsz von 1566.

Waren im Jahre 1562 (Tafel 18) bloß vier Schützen durch die Mahlzeit am Tische verbunden, die übrigen zehn aber nur durch Symbole miteinbezogen, so sehen wir in dem Bilde der Rotte L des Kloveniersdoelen von 1566 (Tafel 19), seit altersher die Barschesser genannt,[1] von den 19 Schützen bereits 14 unmittelbar an dem Mahle beteiligt, von den übrigen wenigstens vier in eine losere Verbindung mit dem gemeinsamen Thema gebracht und nur einen einzigen links oben in der äußersten Ecke ganz müßig herausschauen. Und wenn parallel damit in dem älteren Bilde des Dirck Barendsz nur vier Personen um das Raumzentrum versammelt waren, so sind nun alle ohne Ausnahme um den zentralen Tisch gruppiert; hält man jene Mahlzeit des C. Teunissen von 1533 (Tafel 10) daneben, so merkt man, wie jetzt der tiefer gelegte Augenpunkt und die Beseitigung der hinteren stehenden Reihe von Schützen sowie die Besetzung des Tisches auf allen vier Seiten den Gesamteindruck der Wirklichkeit, d. h. der Erfahrung unseres subjektiven Sehens nähergebracht hat. Alle die verschiedenen Symbole des Handauflegens und wechselseitigen Fingerzeigens, der Waffen und der Schreibfeder usw. sind verschwunden und nur ein einziges Symbol ist verblieben: die Mahlzeit; denn das Blatt Papier in der Hand eines Schützen ist wohl ein Notenblatt, das den Rundgesang beim Liebesmahl symbolisieren soll.

[1] Die Zuschreibung erfolgte, wie schon vorhin erwähnt wurde, auf Grund einer Notiz bei van Mander (Ausgabe von Hymanns II, 44) von folgendem Wortlaut: »... auf dem Kloveniersdoelen eine Rotte, wie sie zur Tafel sitzen und ein Gericht aus Fisch verzehren, der in Holland Pors genannt wird.« Auf der Schüssel inmitten der Tafel meint man dieses Gericht zu erkennen. Van Mander erwähnt noch zwei andere Schützenstücke von Dirck Barendsz: »auf dem Voetboogsdoelen eine Rotte, in der ein Trommler vorkommt, sehr wohl gemalt« und »auf dem St.-Sebastians-Doelen das schöne herrliche Bild einer Rotte, in dem einige Köpfe gebräunter alter Schiffer vorkommen und darüber auf einer Galerie eine Anzahl Schützen, die ein großes silbernes Trinkhorn halten, herrlich und wohl gemalt. In diesen und anderen Stücken von seiner Hand bemerkt man eine treffliche tizianische und italienische Behandlung.« * Das letzterwähnte Bild ist in einer Nachzeichnung erhalten (Tafel 25), Oud Holland, Jahrg. 21, 1903, auf S. 75 von J. Six als Barendsz erkannt, dem er in diesem Zusammenhang (S. 74) noch ein weiteres, auf der Nachzeichnung fälschlich 1529 datiertes Schützenstück (Abb. VII a. a. O.) zuweist, das er mit Recht in die Nähe des Schützenstückes von 1562 rückt.

Sogar ein Nichtschütze hat darum Aufnahme gefunden: die Aufwärterin, die die Speisen herbeiträgt. Das Motiv der Schützenmahlzeit hat sonach eine wirkliche Einheit in die Auffassung der Gruppe gebracht, und zwar in noch höherem Maße, als es durch die einseitige Richtung im letzten Bilde des Dirck Jacobsz (Tafel 16) bewerkstelligt worden war. Und was die Raumkomposition betrifft, so wenden jetzt gleich drei Personen im Vordergrunde dem Beschauer den Rücken zu und schließen die Raumgruppe gegen den Beschauer hin zu einem runden Ganzen ab. Der subjektivistische Vorstoß von 1562 hat hier also überall, in Auffassung und Komposition, seine konsequente Fortsetzung und systematische Ausbildung erfahren und es ist Zeit, uns dagegen ins Bewußtsein zu bringen, wie weit in dem Bilde noch der Objektivismus sein Recht behauptet hat.

Das Vorhandensein dieses letzteren wird uns sofort klar, wenn wir uns fragen, ob die einzelnen Schützen sich so benehmen, wie wir erfahrungsgemäß Leute bei der Mahlzeit beobachten können. Da sind einige, die das Trinkglas oder die Kanne in der Hand halten; aber dieses Motiv kannte schon die symbolistische Auffassung. Links schneidet ein Schütze eine Semmel entzwei und dieses genremäßige Motiv entspricht dem Zurichten des Herings im Bilde von 1562. Das Anstößige für den modernen Beschauer liegt nun darin, daß auch bei dieser momentanen Hantierung die Aufmerksamkeit des betreffenden Schützen keineswegs dem Gegenstande gilt, den er eben in Händen hält, noch der Aktion, in der er begriffen erscheint, sondern irgendeinem anderwärts gelegenen undefinierbaren Zielpunkte. Sogar die Aufwärterin, die es doch eilig haben muß, da sie die Teller mit den Heringen so weit von sich den Gästen entgegenstreckt, schaut dabei genau nach der entgegengesetzten Richtung aus dem Bilde heraus. Damit ist aber der an sich genremäßigen Handlung der echte subjektiv genremäßige Charakter wieder genommen und ein symbolistischer Charakter gegeben, der in objektivistischem Sinne wirkt. Rechts von der Mitte gewahren wir einen sitzenden Schützen, der das holländische Kunstwollen auf dieser Entwicklungsstufe besonders drastisch kennzeichnet. Er hat die beiden Arme gekreuzt vor die Brust gelegt und in seiner Rechten sieht man noch das Messer als Symbol seiner Teilnahme an der Mahlzeit; aber den Kopf hat er aufmerksam zur Seite gewendet. Die aktive Teilnahme am Mahle wird hier also offenbar und absichtlich sistiert und der Charakter der psychischen Lebensäußerung, der Aufmerksamkeit, durch die gekreuzten Arme und die Seitenbiegung des Kopfes zum Ausdruck gebracht. Wo das Ziel seiner Aufmerksamkeit zu suchen ist — ob in den Worten des hinter ihm stehenden Schützen oder in den Figuren der gegenüberliegenden Ecke —, bleibt unklar und sollte dies wohl auch; denn nicht genremäßige, in Raum und Zeit lokalisierte Aufmerksamkeit, sondern eine objektive, absolute, symbolische Aufmerksamkeit wollte

der Meister zur Darstellung bringen. Diesem Erfordernisse des Gruppenporträts wurde an allen bisher betrachteten Schützenstücken auch dadurch entsprochen, daß die porträtierten Schützen zwar entweder, wie bei Dirck Jacobsz, nach einem engeren, einheitlicheren Ziele oder, wie bei Teunissen und dem Meister von 1554 (Tafel 13), nach weiter auseinanderliegenden und wechselnden Zielpunkten, niemals aber wechselseitig aufeinander, d. h. auf einen der Kameraden im Bilde gerichtet waren. Im allgemeinen hat nun auch Dirck Barendsz im Bilde von 1566 dieses Postulat erfüllt; aber zweimal hat er es doch wenigstens zum Teil durchbrochen und damit für fernere grundstürzende Neuerungen Tür und Tor geöffnet. Auf zwei Punkten des Bildes sehen wir nämlich je zwei Figuren untereinander in direkten Verkehr gesetzt. Einmal links von der Mitte, wo ein Schütze dem in der Mitte Präsidierenden die Rechte auf den Arm legt und gleichzeitig mit der Linken senkrecht aus dem Bilde heraus auf den Beschauer weist. Diese Bewegungen lassen gar keine andere Deutung zu, als daß der eine Schütze seinen Nachbar auf irgend etwas aufmerksam machen will, welchem Vorhaben entsprechend er ihm auch den Kopf zuwendet. Schon diese letztere Wendung ist nicht so entschieden und unzweideutig, als sie der Meister, wenn er gewollt hätte, gewiß hätte darstellen können; das Entscheidende aber ist, daß der also aufmerksam Gemachte in keiner Weise darauf reagiert, sondern seine Aufmerksamkeit auf einen ganz wo anders gelegenen Punkt hin konzentriert. Es ist also ein bis dahin unerhörter Wechselverkehr in das Gruppenporträt gebracht, aber er ist einseitig geblieben und, indem ihm also der genremäßige Abschluß fehlt, bleibt ihm die symbolische Bedeutung. Wir sehen bloß eine Ursache, aber keine Wirkung: es ist in absoluter Weise gezeigt, daß die Schützen miteinander verkehren, aber es ist kein spezieller, in Raum und Zeit begrenzter Fall dieser Art vorgeführt.

Das zweite noch drastischere Vorkommen eines solchen einseitigen Verkehres findet man in dem dritten Schützen von links in der von unten aufsteigenden Reihe. Er wendet sich lebhaft gegen seine Nachbarn heraus, streckt dabei sein Trinkglas weit von sich vor und ladet offenbar einen ein, mit ihm anzustoßen. Über die Bedeutung dieser Aktion selbst kann gar kein Zweifel aufkommen; aber schon die Frage, welchem von den beiden Nächstsitzenden die Einladung gilt, ist nicht sicher zu beantworten, und da wir das gleiche schon vorhin beobachten konnten, so werden wir in unserer Überzeugung bestärkt, daß der Meister es auf diese Unklarheit absichtlich hat ankommen lassen. Das Entscheidende ist aber wiederum, daß keiner von den beiden auf die Einladung im geringsten reagiert: der unmittelbare Nachbar schneidet ruhig sein Brot und der Flügelmann schaut gleichmütig vor sich hin.

Auf die gleiche Weise wird man endlich die zwei Figuren zu beurteilen haben, die ihre Aufmerksamkeit der Schützenrunde selbst

zuzuwenden scheinen, ohne daß aber das spezielle Ziel dieser psychischen Funktion klar erkennbar wäre: so den stehenden Schützen rechts von der Mitte und den zweiten von links oben in der Ecke. Faßt man aber das Ergebnis dieser Betrachtung zusammen, so wird sich sagen lassen: in der genrehaften Spezialisierung der symbolischen Handlungen ist keiner bisher so weit gegangen als Dirck Barendsz und es begegnen bei ihm Einzelhandlungen von so momentanem Charakter, daß sie wie von einem betrachtenden Subjekt erhascht aussehen; da ihnen aber die Ergänzung durch die Folgewirkung und damit die volle Abrundung zu einer geschlossenen Handlung fehlt, so bleibt selbst in diesen subjektivsten Ausdrucksmitteln die Grundauffassung immer noch die symbolistische. Das Merkwürdige ist nun, daß trotz des Mangels eines wirklichen Wechselverkehres die ganze Szene doch einen so überzeugend subjektiv-wahren Eindruck macht, daß man das Absolute, Typische, Leblose darin auf den ersten Blick ganz übersieht. Hervorgebracht ist aber dieses Wunder durch die durchgängige psychische Belebung der Figuren mit Aufmerksamkeit, um deren Ziel wir zunächst gar nicht fragen. Gerade solche Bilder lehren begreifen, wie nur die Holländer als die Maler der Aufmerksamkeit imstande gewesen sein konnten, ein Gruppenporträt zu schaffen.

Ebensowenig ist in der Komposition die objektivistische Absicht zu verkennen, die der subjektivistischen die Waage halten soll. Die Figuren sind zwar einerseits durch ein nichtfigürliches ausgedehntes Raumzentrum, über dem der freie Luftraum schwebt, vereinigt, anderseits aber auch durch klare Symmetrie in eine Ebenkomposition gebracht. An der dem Beschauer gegenüberliegenden Langseite des Tisches sitzen drei Personen, deren mittlere mit dem heller erleuchteten und bedeutender charakterisierten Kopf das Zentrum der ganzen Komposition in der Ebene bildet und mit ihrer Stellung im Bilde und Charakterauffassung sogar eine bestimmte Subordination ausübt, so daß wir darin trotz Mangels an Attributen wohl den Kapitän vermuten dürfen; nur um dieser objektivistischen Zentralisierung die schneidendste Schärfe zu benehmen, wurde dieser Mittelfigur eine überragende Nebenfigur dahinter zur Seite gestellt. An den Schmalseiten sitzen beiderseits je vier Figuren in symmetrisch korrespondierenden perspektivischen Diagonalen und hinter jeder dieser zwei Schrägreihen stehen je zwei weitere Figuren in der Diagonale; an der dem Beschauer zugewendeten Langseite endlich jene drei Figuren, die dem Beschauer den Rücken kehren und dank den Zwischenräumen, die sie dabei offen lassen, den Blick auf die Tischplatte mit dem Tischtuch, das aber nur über einen Teil derselben gebreitet ist und mit den Speisen, Getränken und Geschirren freigeben. Die perspektivische Verkürzung, die an sich in eminentem Sinne subjektivistisch wirkt, ist jedoch hier nicht allein mit einer strengen Symmetrie

verbunden, sondern auch durch Übertreibung ins Objektivistische gekehrt. Denn die Übertreibung wirkt auf den Beschauer ähnlich wie das Apostrophieren desselben mit Gebärden: sie macht ihn mit offenbarer Absicht darauf aufmerksam, daß es außer dem Objekt auch ein Subjekt gibt. Indem also der Meister die Perspektive übertrieb, bewies er, daß auch er in dieser Hinsicht noch vom Standpunkte des barocken Dualismus den Ausgang genommen hat. Ferner sitzen diese je vier Figuren auf beiden Seiten so gedrängt beieinander, daß sie in Wirklichkeit gar nicht Platz hätten, was wiederum zugunsten des ebenen Symmetrieeindruckes, d. h. also des Objektivismus, geschehen ist.

Die Versinnlichung des Tiefraumes durch die eben besprochene perspektivische Verkürzung wird noch durch einige andere Momente unterstützt, vor allem durch die drei Figuren im Vordergrunde, die den Rücken und zugleich das Antlitz dem Beschauer zukehren; namentlich die mittlere Figur, die mit ihrem dunklen Kostüm gegen das weiße Tischtuch eine dunkle Silhouette bildet, trägt damit wirksam zur Zurückschiebung des Tisches und der hinteren Figurenreihe bei. Damit war die Funktion des Tischtuches erschöpft und eine Erstreckung desselben über den ganzen Tisch bis an dessen linkes Ende schien dem Meister nicht angemessen; vermutlich wollte er allzuvieles Weiß vermeiden. Die fast durchwegs bärtigen Köpfe sind zwar sehr abgerieben, verraten jedoch noch so viel, daß darin ein starker Wechsel von Licht und Schatten angebracht war; vergleicht man aber diese Schattengebung mit derjenigen der Köpfe von 1557, (Tafel 14), so wird man sofort erkennen, wie die frühere Absicht auf tastbare Modellierung hier derjenigen auf koloristische Flächenbelebung Platz gemacht hat. Die Kopfbedeckung bilden in der Regel noch die herkömmlichen Barette, aber ein Hut ist doch schon darunter; ferner sind zwei Barhäuptige nicht zu übersehen. Endlich ist in diesem Bilde zum Unterschiede von dem vorigen der Hintergrund etwas deutlicher charakterisiert, indem aus der uniformen Fläche zwei Pilaster herausspringen und dieselbe als tastbare Wand charakterisieren. Freilich wie weit der Abstand zwischen dieser Wand und den Schützen subjektiv zu denken ist, wird uns nicht suggeriert; denn die Darstellung des dort zirkulierenden Luftraumes hat Dirck Barendsz noch nicht für eine Aufgabe der Malerei gehalten: dazu war er noch zu sehr Objektivist.

Endlich muß noch auf die geneigte Haltung des Kopfes des vermutlichen Kapitäns hingewiesen werden. Sie ist nach zweierlei Richtungen hin bemerkenswert: in der Komposition verrät sie ein Verlassen der strengen Vertikalachse und Neigung, zur Diagonale übergehen, in der Auffassung ein Einströmen des Gefühlsmoments in die bisherige reine, absolute Aufmerksamkeit. Bei Dirck Jacobsz haben wir schon Ähnliches bemerkt und in etwas anderer Weise sogar schon

beim Meister des Schützenstückes von 1554. Das damit angestrebte Ziel bestand, wie schon dort gesagt wurde, in einer Individualisierung der Aufmerksamkeit. Beides aber — sowohl die verbindenden Diagonalen der Komposition als auch die nicht minder verbindenden Gefühle der Auffassung — hat erst die zweite Periode zur vollen Entfaltung des Wirkens gebracht.

Das Aufkommen und die Bedeutung des Genremäßigen in der holländischen Kunst.

Die religiöse Historienmalerei des Mittelalters hatte die Aufgabe gehabt, mit der Darstellung der Geschichte Christi, in zweiter Linie der Schicksale der Heiligen die objektive sittliche Norm zu versinnlichen, durch deren Befolgung der einzelne Mensch die Erlösung zu finden hoffen durfte. Die große Wandlung des XVI. Jahrhunderts bestand darin, daß die Triebfedern zur erlösenden Sittlichkeit nun in das einzelne Subjekt verlegt wurden: die Erlösung sollte nicht mehr als ein Geschenk von außen her erscheinen, sondern der subjektive innere Seelenfrieden, errungen durch selbstloses Verhalten der Mitwelt gegenüber, sollte die Belohnung, die Seelenqual ob des Gegenteils die Strafe sein. Bei den katholisch verbliebenen Völkern, zu denen namentlich die Romanen zählten, kam es darüber zu einem neuerlichen Dualismus, in dem zwar ängstlich die bisherige äußere Norm mit allen ihren Konsequenzen festgehalten, daneben aber dem subjektiven Empfinden doch ein bestimmter Geltungsraum zugestanden wurde. Auf künstlerischem Gebiete entspricht diesen neuen Verhältnissen ein Dualismus von Kultkunst und profaner Kunst, wie er namentlich bei den Italienern und Vlamen begegnet. Hingegen verfuhren die protestantischen, der Rasse nach überwiegend germanischen Völker weit einseitiger und rücksichtsloser, indem sie die Norm ausschließlich in das einzelne Subjekt selbst verlegten; es blieb zwar der oberste Begriff eines Sittengesetzgebers bestehen, aber dieser sprach nicht mehr durch Mittler zum einzelnen Menschen, sondern wandte sich unmittelbar an diesen. Die naturgemäße Folge davon war die Beseitigung jeder Kultkunst, die dem Subjekt nur als ein fremdes Objektives entgegentreten kann, und ihre Ersetzung durch eine profane Kunst, die das subjektive Erleben des einzelnen zur Darstellung zu bringen hatte.

Dieser Umschwung in den protestantisch-germanischen Ländern gelangte eben in den Jahren, mit welchen die betrachtete erste Periode der holländischen Gruppenporträtmalerei abschließt, in jenes Stadium gewaltsamer Krisis, das wir als Bildersturm zu bezeichnen pflegen. Es handelte sich dabei um nichts anderes als um die gewaltsame Beseitigung der Kultkunst. Man war zwar selbst in Holland weit davon entfernt, auf die ererbten Darstellungen der heiligen Geschichten ein- für allemal zu verzichten, aber die Auffassung, die aus diesen religiösen Bildern holländischer Maler nach dem Bildersturme spricht, ist in zunehmendem Maße von der Tendenz geleitet, die Szenen eben mehr als persönliche Erlebnisse des Beschauers denn

als fremde objektive Geschehnisse zu charakterisieren. Es braucht hiefür nur auf die bezüglichen Werke Rembrandts hingewiesen zu werden, die durchaus gewöhnliche, irdische Begebenheiten schildern, wie sie einem jeden im täglichen Leben passieren konnten, die aber durch die darin geschilderte selbstlose Hingabe der an der Handlung Beteiligten in die Sphäre des Ewigen und Göttlichen erhoben erscheinen. Diese Art der Behandlung großer historischer Begebenheiten in der bildenden Kunst nennen wir aber die genremäßige.

Das Charakteristische der Genremalerei bildet nicht so sehr die äußere Bedeutungslosigkeit des dargestellten Vorganges als die zwingende Notwendigkeit, mit der er sich vor dem Beschauer vollzieht. In den Anfängen der Genremalerei glaubten die Künstler (wie dies immer beim Aufkommen neuer Kunstabsichten zu beobachten ist) den Beschauer auf jene Notwendigkeit noch besonders aufmerksam machen zu müssen, und sie wählten darum Themen, die zwar nicht mehr von historischer Bedeutsamkeit, aber doch so auffallend waren, daß der Beschauer sich unwillkürlich fragen mußte, warum denn überhaupt derlei nachgebildet wurde, und sich auch die Antwort darauf aus der unwiderstehlichen Notwendigkeit, mit der das Ungewöhnliche dargestellt war, ableiten konnte. Auf solche Weise erklärt sich die Bauernmalerei des alten Breughel: die Tölpeleien der Landleute waren für den Städter etwas Überflüssiges und Anstößiges und darum Ungewöhnliches; indem aber Breughel diese Bauern derart zu schildern wußte, daß der Beschauer den unvermeidlichen Eindruck bekam, diese Leute könnten sich eben nur so und nicht anders benehmen, wurde für ihn das Anstößige und Ungewöhnliche zum Stimmenden und Klaren und vermittelte ihm jene erlösende Wirkung, die der Beschauer vom Kunstwerk verlangt. So erhob die Genremalerei das Alltägliche zum Ewigen, während die frühere Historienmalerei das Ewige bloß durch das Außerordentliche versinnlichen zu können geglaubt hatte.

Diese zwingende innere Notwendigkeit als Charakteristikum des Genrebildes hat aber eine Vertiefung des psychologischen Ausdruckes in den Figuren zur Voraussetzung, wie sie vor dem XVI. Jahrhundert unmöglich gewesen wäre. Daß der alte Breughel uns das Gebaren seiner niederländischen Bauern als ein naturnotwendiges schildern konnte, verdankte er seiner Fähigkeit, das psychische Leben derselben in seinen markantesten Zügen zu erfassen und in den Figuren zu überzeugendem Ausdruck zu bringen. Es gehörte dazu eine Beobachtung, namentlich des Gemüts, d. i. der Aufmerksamkeit, wie sie weder den antiken Völkern noch selbst den Italienern der Renaissancezeit zu Gebote gestanden hatte. Einzig die Niederländer waren zunächst befähigt, eine wirkliche Genremalerei zu begründen, zugleich aber auch in die Historienmalerei und, wie sich alsbald zeigen wird, in die Gruppenporträtmalerei eine genremäßige Auffassung hineinzutragen.

Wir haben bereits in der soeben betrachteten zweiten Hälfte der ersten, symbolistischen Periode der Amsterdamer Gruppenporträtmalerei vereinzelt eine genremäßige Auffassung eindringen sehen. Zur gleichen Zeit ist das niederländische Genre, dessen Vorstufen freilich weit in das XV. Jahrhundert zurückreichen, in die entscheidende Phase seines Werdens getreten. Die Meister, die ihm zuerst eine fertige Form und völlig unabhängige Existenz verliehen haben, heißen Pieter Breughel d. Ä. und Pieter Aertsen.

Die Stellung des alten Breughel läßt sich vielleicht am prägnantesten dahin charakterisieren, daß in seiner Kunst einerseits die bisherige gemeinniederländische Entwicklung ihren Abschluß gefunden hat, anderseits aber die Keime der beiden Richtungen enthalten sind, die künftighin getrennt nebeneinander laufen sollten: der vlämischen und der holländischen. Das vlämische Element ist dabei natürlich in weit stärkerem Maße ausgesprochen; in der unvergleichlichen, niemals verfehlenden Kraft, mit der er jede äußere Bewegung und zugleich das dieselbe begleitende psychische Lustgefühl zu schildern weiß, erscheint Pieter Breughel d. Ä. als der vollwertige Vorläufer des Rubens. Hingegen stellt er sich mit der Schärfe seiner physiognomischen Beobachtung, der unerschöpflichen Abwechslung des Mienenspieles z. B. in seinen Bauernköpfen, unmittelbar neben Rembrandt, und zwar den jungen Rembrandt, der (vielleicht in bewußtem Wettstreit mit den Vlamen) nicht müde wurde, sich namentlich in Radierungen über die Wirkungen lebhafter Affekte auf die Gesichtsmuskeln klar zu werden, während der spätere Rembrandt (des Hundertguldenblattes, der petite Tombe, der Staalmeesters) allerdings in noch weit größere Tiefen des menschlichen Seelenlebens eindrang, wie ja auch Rubens in der Wiedergabe äußerer Bewegung seinen Vorläufer schließlich übertroffen hat.

Während somit Pieter Breughel d. Ä. den Ausgangspunkt der vlämischen Genremalerei (und aller späteren vlämischen Malerei überhaupt mit Ausnahme der rein religiösen) bildet und für die holländische nur insofern Bedeutung besitzt, als dieselbe später bestimmte Elemente der ersteren benützt hat, um mit ihrer Hilfe auf eine höhere Stufe der Ausdrucksfähigkeit zu gelangen, so hat dagegen Pieter Aertsen, genannt der lange Pier, den eigentlichen Grund zur spezifisch holländischen Genremalerei gelegt. Um den Unterschied zwischen beiden genannten Meistern zu erkennen, braucht man nur zwei ihrer Bilder verwandten Gegenstandes miteinander zu vergleichen. In Breughels Bauernhochzeit und Bauerntanz im Hofmuseum sind die Figuren entweder in unmittelbaren Verkehr miteinander gesetzt oder, wenn sie verschiedenen Gruppen angehören, doch derart behandelt, daß wir an ihr momentanes Nebeneinander bedingungslos glauben. Man vergleiche nun damit etwa Aertsens Eiertanz im Rijksmuseum, wo die Episoden, in welche die Gesamtszene zerfällt, fast völlig verbindungslos

nebeneinander auftreten. Während bei Breughel die innere Einheit (der Handlung) in der gleichen Weise wie seit jeher bei den Italienern das Hauptpostulat gebildet hatte, überläßt es Aertsen größtenteils dem betrachtenden Subjekt, die Figuren zu einer (äußeren) Einheit zu verknüpfen. Wir begegnen somit in dem holländischen Genre des Pieter Aertsen der gleichen Neigung, die einzelnen Figuren im Bilde geistig gegeneinander zu isolieren und dafür mit dem Beschauer zu verbinden, die wir schon in Geertgens von Haarlem Täuferlegende angetroffen und als älteste Grundlage der holländischen Gruppenporträtmalerei erkannt haben.

Es würde den Rahmen dieser Abhandlung weit überschreiten, wenn wir es unternehmen würden, Schritt für Schritt nachzuweisen, wie dieselben Grundsätze, welche jeweils die holländische Gruppenporträtmalerei beherrscht haben, zugleich für alle übrigen Gebiete der holländischen Malerei die maßgebenden gewesen sind. Angesichts der fundamentalen Bedeutung aber, die der neu aufgekommenen Genremalerei innerhalb der holländischen Kunst zukommt, mag es sich rechtfertigen, daß ausnahmsweise und bloß mit wenigen Worten die Identität der Genreauffassung Pieter Aertsens mit derjenigen der Gruppenporträtmaler nachgewiesen werden soll.[1]

In der »Marktszene« des Kunsthistorischen Museums in Wien (Nr. 704, Tafel 20) sehen wir im Vordergrunde einen Geflügelhändler sitzen, der aufmerksam nach Kunden ausblickt, sich aber dabei nach keiner der drei im Bilde sichtbaren Seiten, sondern nach dem Beschauer heraus wendet. Ein Paar Hühner hat er offenbar soeben an eine Magd verkauft, die links hinter ihm steht und ihren Kauf, mit dem sie zufrieden scheint, mit der Linken hoch emporhaltend dem Beschauer zeigt. Die beiden Figuren also, die naturgemäß in Beziehung zueinander stehen und von Breughel auch tatsächlich und offensichtlich in eine solche gebracht worden wären, wurden von dem holländischen Maler absichtlich isoliert und jede für sich mit dem Beschauer verbunden: an Stelle der inneren Einheit ist die äußere getreten, wie wir sie als die charakteristische Auffassung in der Gruppenporträtmalerei festgestellt hatten. Im Hintergrunde sind noch zwei Figuren sichtbar, die zwar in etwas engere innere Beziehung zueinander gesetzt sind, von denen aber doch auch wenigstens eine (die Magd) nach der Seite des Beschauers herausblickt. Eine schon am Apostatabilde des Geertgen beobachtete, spezifisch holländische Neigung verrät sich darin, daß beide hinteren Figuren gleichzeitig mit den Händen weisend agieren, wodurch sie sich wechselseitig subordinieren und infolgedessen schließlich beide als koordiniert erscheinen.

Man wäre versucht, sich zu fragen, wie ein Meister, der von solcher Grundauffassung ausging, sich wohl benommen haben möchte, wenn

[1] Nach van Mander (ed. Hymans I, 353) ist Pieter Aertsen ein Schüler des Gruppenporträtmalers Allaert Claesz zu Amsterdam gewesen.

ihm die Aufgabe gestellt worden wäre, zwei Personen in engen erotischen Beziehungen zueinander darzustellen. Interessanterweise hat er uns die Antwort hierauf in einem Bilde des Kunsthistorischen Museums in Wien* (Nr. 703, Tafel 21) hinterlassen. Wiewohl beide Teile sich wechselseitig die Natur ihrer Gefühle in ziemlich handgreiflicher Weise mitteilen, finden sie sich doch nicht veranlaßt, einander dabei anzublicken. Der Mann schaut vielmehr voll, wie ein Porträtkopf, zum Beschauer heraus: er lebt in diesem Augenblicke eben ausschließlich seiner subjektiven Tastempfindung und will nichts Objektives um sich sehen. Das Mädchen dagegen verrät in ihrem gesenkten Blicke zugleich ein verlegenes Schuldbewußtsein und damit eine tiefere seelische Regung. Will man das spezifisch Holländische darin recht deutlich erkennen, so braucht man bloß die vlämische Auffassung des gleichen Themas daneben zu halten, wie sie z. B. Rubens' Croc en jambe in der Münchner Pinakothek (Tafel 22) vorliegt. Während bei Aertsen alles auf Empfindung reduziert ist, erscheint bei Rubens alles als Handlung. Der Mann hat seine sämtlichen Sinne einheitlich auf den Gegenstand seiner Eroberungssucht gerichtet und das Widerstreben des Weibes verrät nur allzu deutlich, daß es nicht ernst gemeint ist. Ihr Kopf erscheint aber, wie sich dies beim Nordländer Rubens versteht, durchaus nicht ohne psychologische Vertiefung; denn es malt sich darin mit köstlicher Klarheit die Politik, die sie gegenüber der Attacke äußerlich befolgt. In keiner Weise erscheint sie dabei von irgendeinem leidenden Gefühle des Schuldbewußtseins angekränkelt, das Rubens (zum Unterschiede gegenüber van Dyck) grundsätzlich vermieden hat. Ferner hat Aertsen die Objekte des erotischen Reizes hinter Gewändern verborgen, so daß der Beschauer sie sich subjektiv ergänzen muß, während sie bei Rubens größtenteils entblößt und damit offen klargelegt sind. Also überall innere Einheit und Objektivismus beim vlämischen Meister, wo der Holländer den Umweg über die Empfindungstätigkeit und das Erfahrungsbewußtsein des betrachtenden Subjektes genommen hat.

* Das Bild ist von seinem Sohn Pieter Pietersz (vgl. Johannes Sievers, Pieter Aertsen, Leipzig 1908, S. 128 f., Tafel 32).

ZWEITE PERIODE DER HOLLÄNDISCHEN GRUPPENPORTRÄTMALEREI (1580—1624)

Daß in der chronologischen Reihenfolge der Amsterdamer Schützenstücke nach dem Jahre 1566 abermals eine Lücke anhebt, wird man ohne weiteres mit den gleichzeitigen politischen und religiösen Wirren zu erklären geneigt sein. Aber gerade die Stadt Amsterdam hatte, dank der klugen und vorsichtigen Haltung ihrer Lenker, unter der allgemeinen Ungunst wenig zu leiden und wir besitzen genug Zeugnisse dafür, daß die Übung der Malerei in Holland selbst während der ärgsten Stürme im wesentlichen eine ungeschwächte geblieben ist. Nur die Kirchen- oder Kultmalerei, die freilich im XV. Jahrhundert weitaus die vornehmste Rolle gespielt hatte, war durch die Ereignisse insofern in Mitleidenschaft gezogen worden, als das siegreiche reformierte Bekenntnis der Kirchenmalerei keine Aufgaben zu stellen hatte. Um so mehr stand von der Porträtmalerei in jenen Jahren ein Aufschwung zu erwarten und diese Erwartung wird auch nicht getäuscht, soweit das Einzelporträt in Frage kommt. Aber in der Entwicklung des Gruppenporträts gähnt eine Lücke, die von 1567 bis in den Anfang der achtziger Jahre reicht. Wollte man die Gründe dafür erschöpfend anführen, dann müßte man zweifelsohne tiefer greifen und vor allem jene Gebiete der Profanmalerei namhaft machen, die in der gleichen Zeit in Holland begünstigt waren. Dies zu untersuchen, muß einer künftigen Gelegenheit vorbehalten bleiben; hier sei nur ein äußerer Umstand geltend gemacht, der wenigstens ein Streiflicht auf den Komplex von obwaltenden Ursachen zu werfen geeignet ist. Die Schützengilden bildeten ursprünglich nicht bloß bürgerliche Zünfte, sondern sie besaßen zugleich auch religiösen Charakter, der sich schon in der Patronanz von Heiligen verrät. Dieser letztere ist ihnen in der Zwischenzeit, von der nun die Rede ist, in Holland vollständig verlorengegangen, während er in dem südlichen, katholischen Teile der Niederlande erhalten geblieben ist. An Stelle des religiösen Charakters trat jetzt im Norden der militärische; das Bleibende im Wechsel war die bürgerliche Grundlage. Die alten Schützengilden wurden nun militärisch organisierte Schützenkompagnien, d. h. eine Art Bürgermiliz, die in erster Linie dem Schutze der Stadt zu dienen hatte, aber in einzelnen Fällen auch ins Feld ausrücken mußte. Diese Kompagnien wurden, wie ehedem die Schützengilden, von freien, gleichberechtigten

Bürgern gebildet, die aus freiem Antriebe sich für die Erreichung gewisser gemeinschaftlicher Zwecke zu einer Korporation verbanden. Aber der militärische Zweck, der namentlich bis zum Abschlusse des Westfälischen Friedens seine ständige aktuelle Bedeutung hatte, erforderte zwingend ein größeres Maß an Subordination. Deshalb sind wir von nun an vor den Schützenstücken fast nie mehr im Zweifel, wen wir für den Kommandanten anzusehen haben: Kapitän, Leutnant und Fahnenjunker sind die drei Chargen, die fast ausnahmslos mit aller wünschenswerten Deutlichkeit gekennzeichnet erscheinen. Damit haben wir bereits die Nennung einer entscheidenden Neuerung in der Gruppenporträtmalerei vorweggenommen: die im Grunde antik-italienische Subordination, die zur nordischen Koordination einen Gegensatz bildet und die darum im ältesten Gruppenporträt von 1529—1566 trotz öfterer Anläufe immer wieder zurückgedrängt worden war, dringt nun in der neuen Periode nach 1580 im Prinzip durch. Nur hüte man sich vor der Meinung, daß diese Neuerung durch die erwähnte militärische Umgestaltung des Schützenwesens herbeigeführt worden ist: beide sind vielmehr parallele Wirkungserscheinungen einer und derselben oberen Triebkraft, die den Holländern jener Zeit auf allen Gebieten des Lebens, des sozialen wie des künstlerischen, eine straffere Unterordnung der Teile unter ein beherrschendes Element als begehrenswerten Ausdruck der Einheit des Ganzen erscheinen ließ.

Die Auflösung der alten Zünfte und ihre Reorganisierung nahm eine längere Reihe von Jahren in Anspruch, während welcher begreiflichermaßen der Antrieb fehlte, dem in seinen Grundlagen also schwankenden Schützenwesen künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Im Jahre 1580 war die Umgestaltung in Amsterdam im wesentlichen vollzogen und eine Reihe zum Teil datierter Bilder vergegenwärtigt die ersten Versuche, dem neuen Geiste Rechnung zu tragen: so Nr. 1331 des Rijksmuseums mit der Korporalschaft des Dirck Jacobst Rosecrans,[1] datiert 1584, im Kataloge dem Cornelis Ketel zugeschrieben, und Nr. 431 mit dem Datum 1588, in welchem van Riemsdyck und Dr. J. Six ein Werk (und zwar das letzte) des Dirck Barendsz erkennen wollen.* Alle diese Bilder suchen die alte Reihenkomposition mit einer Raumkomposition und die symbolische Auffassung mit einem

[1] Die Bedeutung, die nun der Kapitän vermöge der strafferen militärischen Subordination in diesem reformierten Schützenwesen der Unabhängigkeitszeit gewonnen hat, gelangte schon äußerlich in den Bezeichnungen der Schützenstücke der zweiten Periode (Kompagnie, Halbkompagnie, Korporalschaft des Kapitäns, Lieutenants usw.) zum Ausdruck, während die früheren einfach als »Rotten« dieses oder jenes Doelen bezeichnet waren. Die Doelen hingegen, an welche diese Kompagnien usw. zunächst nach wie vor gebunden blieben, fanden von nun an namentlich in Amsterdam in den Bezeichnungen der Schützenstücke kaum mehr eine Erwähnung, worin sich der Rückgang des demokratischen Geistes seit der Erringung des Selbstregiments nicht minder schlagend offenbart.

* Zu diesen Werken gehört auch das Schützenstück vom Jahre 1586, eines der beiden nur in Nachzeichnung erhaltenen Schützenbilder des Dirck Barendsz, dessen Komposition für die späteren Schützenstücke von besonderer Bedeutung ist (Tafel 25)

subjektiv-momentanen Ausdrucksmittel lebhafterer äußerer Bewegungen zu verbinden und auch eine wirksamere Subordination einzuführen. Dieses unvermeidliche Stadium des Tastens erscheint jedoch überwunden in einem signierten Bilde des Cornelis Ketel von 1588, Nr. 1330 des Rijksmuseums (Tafel 23), mit der Korporalschaft desselben Kapitäns Dirck Jacobs Rosecrans, der sich mit seinen Leuten bereits im Jahre 1584 hatte malen lassen. Daß wir mit diesem Bilde einen ganz neuen Boden betreten, sagt uns schon die bisher unerhörte Darstellung der Schützen in ganzen Figuren. Im allgemeinen hat man zwar auch späterhin im Gruppenporträt die Halbfigur bevorzugt, aus dem begreiflichen Grunde, um dem Antlitze, das ja gerade bei den Holländern als Spiegel der Seele das weitaus Wichtigste am Porträte war, durch die Beine und den durch diese unvermeidlich mitsuggerierten Bewegungseindruck nicht Konkurrenz zu machen. Aber daß man es jetzt überhaupt gewagt hat, die Beine der Porträtierten sehen zu lassen, beweist einen grundstürzenden Wechsel der Auffassung. Zugleich ist damit von vornherein gesagt, daß das nächste Problem, dessen Lösung eben Cornelis Ketel unternahm, nicht so sehr in einer subjektivistischen Steigerung und Fortentwicklung des psychischen Ausdruckes als in einer solchen der äußeren, physischen Lebenserscheinungen gelegen war.

Die Korporalschaft des Kapitäns Dirck Jakobsz Rosecrans von Cornelis Ketel.

Wiederum fragen wir zuerst nach der Auffassung, die alle Glieder der Gruppe zu einer evidenten inneren Einheit verbinden sollte. Wie die Figuren selbstbewußt dastehen, ohne sich Zwang anzutun, dahin und dorthin blicken, zum Teil auch auf den Beschauer hin, aber ohne Wechselverkehr untereinander, verraten sie auf den ersten Blick durchaus kein einheitliches Gebaren, das einen gemeinsamen Impuls vorraussetzen ließe. Von einer Mahlzeit kann keine Rede sein und ebensowenig von der Ablegung eines Waffeneides. Wir sind daher darauf angewiesen, die Aktionen der Schützen im einzelnen zu untersuchen, und da stellt sich heraus, daß jeder Schütze ohne Ausnahme eine Waffe in der Hand hält und die andere Hand, sofern sie frei und sichtbar ist, mit einer einzigen Ausnahme in irgendeiner Weise tatlos ruhen läßt Die Waffen sind verschiedenster Art, zum Schutz und Angriff bestimmt: Lanzen, Schilde, Büchsen, Flamberge, Degen; nur die Armbrust fehlt, obwohl die Korporalschaft dem Voetboogsdoelen angehörte, woraus die nunmehrige Bedeutungslosigkeit des alten, an die drei Waffen geknüpften Gildenbegriffes deutlich hervorgeht. Das Bedeutsamste ist nun, daß die Waffen nicht, wie einst als Symbole, nur in den Händen einiger weniger, sondern aller zu sehen sind: sie sind somit nicht mehr Symbole, d. i. absolute, objektive Attribute, sondern momentane und individuelle subjektive Attribute, wie sie ein betrachtendes Subjekt in irgendeinem gegebenen Augenblicke, und zwar nicht in einem einzigen historischen (wie die Palmzweige der Heiligen-Grabes-Pilger), sondern in einem öfter wiederholten,

sozusagen alltäglichen, wahrnehmen konnte. Damit allein ist schon gesagt, daß die Auffassung in diesem Gruppenporträt keine symbolistische mehr ist. Daß schon die Entwicklung in der früheren Periode diese Wandlung vorbereitet hat, war uns aus dem Bilde des Dirck Barendsz von 1566 klar geworden.

Wodurch wird aber der Eindruck der Einheit in dem Bilde herbeigeführt, wenn der Symbolismus als Mittel hiefür in Wegfall gekommen ist? Er ruht buchstäblich in jener Hand des einzigen Schützen, der nebst dem Tragen seiner Waffe noch eine zweite Aktion vollführt. Dies ist der dunkel gekleidete, im Profil dahinschreitende Mann links von der Mitte, der schon durch die Schärpe über der Brust auffällt und vom Meister in jeder Beziehung in den Vordergrund geschoben wurde, so daß wir in ihm auf den ersten Blick den Kapitän Dirck Jacobsz Rosecrans erkennen. In der gesenkten Rechten hält er den Speer, den Kopf wendet er heraus auf den Beschauer und mit Zeigefinger und Daumen der Linken weist er auf die nächsten Schützen im Vordergrunde, deren einer als Fahnenjunker, der andere durch die Schärpe als Leutnant gekennzeichnet ist. Diese benehmen sich so, wie es dem Gestus des Kapitäns entspricht, indem sie zum Unterschiede von den übrigen nächststehenden Schützen, deren Aufmerksamkeit nach anderen Seiten gerichtet ist, gleich dem Kapitän nach dem Beschauer blicken; und auf solche Weise scheint zwischen den dreien ein Rapport hergestellt, dem zum vollen genremäßigen Abschluß nur ein Glied fehlt: der Beschauer. Der Sinn der Handlung geht offenbar dahin, daß Leutnant und Fahnenjunker durch den Kapitän einem (oder mehreren) Dritten vorgestellt werden, und das gibt ein einheitliches Genrebild. Indem aber dieser Dritte nicht im Bilde mitgemalt ist, sondern unsichtbar außerhalb desselben verbleibt, ist dem Bilde der Charakter des Gruppenporträts gewahrt. Die übrigen Schützen nehmen an der Vorstellung wenigstens mittelbar teil. Man kann somit dieses neue genremäßige Motiv des Gruppenporträts als Präsentation bezeichnen; da aber eine solche Präsentation in Wirklichkeit doch kaum vorgekommen ist, und wenn sie vorgekommen sein sollte, die Schützen sich dabei kaum in solcher Weise benommen haben dürften, bleibt dem ganzen trotz äußerer genremäßiger Auffassung doch innerlich noch ein symbolistischer, d. h. nicht subjektiver, nicht wirklicher Charakter gewahrt. Die Präsentation ist nun begründet auf Subordination, denn nur dem Kapitän verdankt das Ganze seine Einheit. Die abwechslungsreiche, selbstbewußte Haltung der Figuren beweist aber anderseits, daß sie keinem Kommandozwange, sondern freiem Entschlusse folgen, und darin verrät sich wiederum die Tendenz auf Koordination. Das Motiv der Präsentation als solches endlich ist deshalb spezifisch holländisch, weil dabei die ganze Handlung darin besteht, daß einer den anderen (und zwar diesmal den Zuschauer) auf etwas aufmerksam macht.

An den einzelnen Köpfen fällt auf, daß die Achse der meisten nicht vertikal, sondern etwas diagonal verläuft. Solche Neigungen des Kopfes pflegt man auf Rechnung des Gefühls zu setzen, das die vom Willen diktierte senkrechte Kopfhaltung bricht. Der Tendenz, im Charakter der Porträtköpfe Aufmerksamkeit mit Gefühl zu verbinden, sind wir schon bei Dirck Jacobsz begegnet, der zwar diese Aufgabe mit tieferen physiognomischen Mitteln zu lösen suchte, aber doch auch schon manchen seiner Köpfe etwas geneigt erscheinen ließ, und das gleiche konnten wir bei Dirck Barendsz wahrnehmen. Cornelis Ketel hat nun das Gefühlselement wesentlich zu steigern gesucht, und zwar nicht durch intimere Beseelung der Züge, sondern durch das äußere physische Mittel der Kopfneigung. Auch die Biegungen seiner Körper im allgemeinen, die wir noch vom Standpunkte der Komposition aus zu erörtern haben werden, wirken in der gedachten Richtung der Auffassung, die im letzten Grunde nichts anderes ist als ein Reflex des barocken Konfliktes zwischen Willen und Gefühl in der italienischen Skulptur und Malerei seit Michelangelo.

An der Komposition ist vor allem zu beachten, daß wir hier zum ersten Male in der Entwicklung des Gruppenporträts nicht bloß mit einem Abschlusse nach hinten, sondern auch mit einem solchen nach unten zu rechnen haben. Es empfiehlt sich darum, ausnahmsweise die Umgebung vor den Figuren ins Auge zu fassen. Die Szene spielt im Freien; denn im Hintergrunde dehnt sich die Fassade eines Palastes, in dem man wohl kaum das Doelenhaus zu suchen haben wird. Vielmehr trägt alles, was von dem Hause sichtbar ist, den ausgesprochenen Stempel bewußter Erfindung im Sinne der Ketelschen Kunstrichtung. Ein Stück ebener Front liegt weit zurück; dagegen springen an beiden Enden gewaltige Risalite vor, deren Vorderfronten von den Schmalseiten des Rahmens durchschnitten werden. Dem linksseitigen Risalit sind obendrein zwei Säulen vorgesetzt und überhaupt alle Wandflächen mit Ausladungen und Verkröpfungen nach der Höhe und Breite bedeckt. Die Kunstabsicht war hiebei offenbar darauf gerichtet, möglichst viel tastbare, raumfüllende, aus der Tiefe heraus bewegte Körperlichkeit zur Schau zu bringen.[1] Der Pflasterboden, auf dem die Schützen stehen, ist aus Fliesen zusammengefügt, deren Schachbrettmuster in zweierlei Blau kraft der perspektivischen Verbreiterung nach vorne in ähnlicher Weise gegen den Beschauer herauszuspringen

[1] In einem anderen Schützenstücke Ketels, von dem uns, wie es scheint, leider nur der Bericht des van Mander erhalten geblieben ist (mit Kapitän Herman Rodenborgh Beths und dem Meister in Selbstbildnis), waren die Figuren in einer Galerie mit reliefgeschnitzten Hermen stehend dargestellt. Man ersieht hieraus, welche Bedeutung für die Gesamtwirkung Ketel der räumlichen Umgebung beigemessen hat. * Die Vorzeichnung für dieses Schützenstück vom Jahre 1581 wurde inzwischen von J. Six gefunden und publiziert (J. Six, Een Schutterstuk van Cornelis Ketel. Oud Holland, Jahrg. 24, 1906); sie wird als Tafel 24 abgebildet. Rembrandt hat bei der Nachtwache darauf zurückgegriffen. (Schmidt-Degener, Onze Kunst, Band XXVI, 1914).

scheint wie die geschilderte Palastfassade. Wenn also Cornelis Ketel in ungleich höherem Maße als alle bisherigen den Hintergrund und die räumliche Umgebung seiner Figuren ausgeführt hat, so ist zu bedenken, daß es sich ihm doch noch nicht darum gehandelt hat, einen ruhigen Raumgrund, sondern einen bewegten Körpergrund zu schaffen.

Wenden wir uns nun zu den Figuren. Hier finden wir anscheinend zum ersten Male[1] das Hintereinander wirklich durchgeführt; denn noch in Dirck Barendsz' Mahlzeit von 1566 konnten wir wenigstens an beiden Ecken hinter der sitzenden Figurenreihe je zwei darüber emporragende Stehende wahrnehmen, ohne daß dieses Darüber räumlich besonders motiviert und determiniert erschienen wäre: das Übereinander war gleichsam auch nur der symbolistische Ausdruck für das Hintereinander. Und doch wird man sich bald überzeugen, daß selbst in diesem Bilde Ketels das Subjekt noch immer seinen Standpunkt nach den Bedürfnissen des Objekts nehmen mußte und nicht umgekehrt, wie es der strenge Subjektivismus fordern würde. Denn betrachtet man die Reihe von vier Figuren, die links schräg nach der Tiefe zu aufgestellt sind, so bemerkt man, daß die Köpfe nach hinten stetig übereinander emporwachsen, anstatt den subjektiven Seherfahrungen gemäß eine abfallende Linie zu beschreiben. Eine solche Erscheinung ist subjektiv nur dann möglich, wenn das Subjekt einen sehr hohen Augenpunkt einnimmt — höher als die normale Gesichtshöhe des Menschen, aus welcher wir Subjekte die Dinge wahrzunehmen gewöhnt sind. Es verrät sich darin die antike Tendenz, die Dinge aus der Vogelperspektive gleichsam auf den Erdboden umzulegen, der ihnen als ebener Hintergrund dient und sie alle, die wir im Tiefraume verstreut zu sehen gewöhnt sind, zu einer Ebene vereinigt. Dies allein sagt uns schon, daß die Komposition des Ganzen trotz gesteigerter Rücksichtnahme auf die subjektiven Raumerscheinungen noch in wesentlichen Zügen den Charakter der Ebenkomposition festhält. Es sei hiebei nur noch an das Pflaster erinnert, das ebenfalls weit steiler ansteigend gebildet ist, als es der normalen Gesichtserfahrung entspricht und das daher ebenfalls einen ungewöhnlich hohen Augenpunkt voraussetzt.

Haben wir uns nun zu entscheiden, ob wir die vorliegende Komposition eine objektivistische symmetrische Ebenkomposition oder eine subjektivistische Raumkomposition nennen sollen, so werden wir trotz der vorhandenen Mischung beider Elemente doch noch die erste Bezeichnung für die gerechtfertigtere halten. Das Vereinheitlichende ist hier noch immer die zentralistische Symmetrie; denn wenn dieses Verhältnis im ersten Augenblick in Zweifel bleibt, so liegt es nur daran, daß der Schütze, dessen Kopf genau in die Mitte fällt (zwischen Kapitän und Fähnrich), nach hinten gerückt und über-

[1] Wenn man von dem vereinzelten Vorläufer von 1531 (Tafel 9, siehe Seite 54) absieht.

haupt unauffälliger behandelt ist. Die sachliche Hauptperson ist, wie wir gehört haben, der Kapitän. Aber auch er steht nicht im künstlerischen Zentrum, sondern der Fahnenjunker, der sich dem Beschauer en face zuwendet und zwischen den im kontrapostischen Profil auftretenden Figuren des Kapitäns und Leutnants genau die Mitte hält. Und da obendrein diese drei Chargenfiguren mit künstlerischen Mitteln in den Vordergrund gerückt sind, so kann die zentralistische Funktion des Fahnenjunkers dem Beschauer nicht entgehen.

Das mathematische Kompositionszentrum (der Schütze, an dessen Beinen das Hündchen emporspringt) fällt somit weder mit demjenigen der Auffassung (Subordination durch den Kapitän) noch des Bildes (Subordination durch den Fahnenjunker) zusammen. Und wirft man noch einmal einen Blick auf die Umgebung, so zeigt sich sofort, daß auch diese ihren subjektiven Mittelpunkt in der rechtsseitigen Flanke (vom Beschauer aus genommen) des Fahnenjunkers hat; denn die Senkrechte des Schachbrettmusters der Fliesen, in der der Augenpunkt liegen muß, läuft mit mathematischer Sicherheit hier durch und auch die Perspektive der Palastfront ist dementsprechend gezeichnet. Die übrigen Figuren aber sind zunächst der symmetrischen Hauptgruppe ebenfalls symmetrisch verteilt und nur in den Ecken verhalten sie sich wie vier zu zwei; wie nun die Komposition jener vier dem Eindrucke einer Ebene dienen sollte, wurde schon vorhin erörtert und in der rechten Ecke gab schon die geringe Zahl der (zwei) Figuren keinen Anlaß zur Schwierigkeit. Der Meister wollte offenbar durch leise Verschiebung des Zentrums, ferner durch Zusammenpressung der Figuren in der rechten Ecke (weshalb die Eckfigur auch zur Hälfte durch den Rahmen weggeschnitten wurde) und Entfaltung einer größeren Zahl auf der entgegengesetzten Ecke den objektivistischen Eindruck der Symmetrie mildern, ohne ihn gleichwohl bis zur Unmerklichkeit zu verschleiern.

Es ist uns aber noch ein ganz untrügliches, geradezu mathematisches Mittel an die Hand gegeben, um zu erkennen, wie weit der Meister seine Figuren nach der Raumtiefe verteilen wollte. Ihre Füße stehen ja auf dem Schachbrettmuster des Pflasters, und da die Breite einer Fliese durch den schräggestellten Fuß des Fahnenjunkers vollständig bedeckt wird, können wir die Tiefe leicht abmessen. Da zeigt sich, daß die Figuren sämtlich in einer Tiefe von fünf Fliesen zusammengedrängt sind. Wenn man nun bedenkt, daß auf einem Raum von nicht fünf Fuß Tiefe links vier Figuren schräg hintereinander Platz finden mußten, so ist es klar, daß dieselben eng gedrängt, unter möglichstem Ausschluß alles Freiraumes dazwischen zu stehen kamen. Mit anderen Worten: die Tiefe, in welcher die Figuren aufgestellt erscheinen, ist im Verhältnis zur Anzahl der Figuren und zur Breite der Komposition eine so geringe, daß dadurch das Bestreben, sie nach Möglichkeit der Ebene anzunähern, außer Zweifel gerückt wird.

Trotz dieses grundsätzlichen Beharrens bei der Symmetrie und der Projektion in die Ebene kann man sich doch angesichts des Bildes des Eindruckes nicht erwehren, daß hier gegenüber den früheren Gruppenporträten in der räumlichen Trennung der Figuren ein großer Fortschritt geschehen ist. Decken wir selbst die untere Hälfte zu, in welcher die bewegten Beine auf dem quadrierten Pflaster und die dazwischen laufenden Hunde das Vor- und Rückwärts versinnlichen helfen, so bemerkt man, daß auch die Halbfiguren weit stärker als selbst noch bei Dirck Jacobsz in seinen letzten Bildern voneinander losgehen. Es gilt dies namentlich von den drei Chargen, die gleichsam den vorderen Teil eines elliptischen Figurenringes bilden: daß die übrigen vier hinter ihnen stehen, wird uns da nicht mehr allein durch die Deckung verraten, sondern auch durch koloristische Mittel, indem namentlich das helle Kostüm der hinteren durch das dunklere der Chargen wirksam zurückgeschoben erscheint. Ja sogar Randschatten begegnet man bereits stellenweise längs der unteren Extremitäten und nur der gänzliche Mangel eines Helldunkels beweist, daß dem Meister eine Versinnlichung des Luftraumes zwischen den Figuren noch kein spezielles Problem gebildet hat. Endlich mag man nicht übersehen, daß wenigstens zwei Figuren dem Beschauer den Rücken wenden und somit die Gruppe in der Tiefe gegen den Beschauer hin schließen und abrunden, was immer im Sinne eines Raumzentrums wirkt; und wenigstens Ansätze zu solchen dürfen wir in den drei Raumbuchten erkennen, die links (durch sechs Figuren gebildet), in der Mitte (zwischen den drei Chargen) und rechts (zwischen den drei abschließenden Figuren) nach der Tiefe einspringen.

Seine subjektivistischen Fortschritte hat der Meister somit hauptsächlich auf die Körper konzentriert und daher ist es notwendig, auch die einzelnen Figuren für sich, losgetrennt von der Komposition des Ganzen, in Betracht zu ziehen. Zweierlei fällt uns an denselben als gänzlich neu auf: erstens die oft bis zur Manieriertheit gesteigerte äußere Bewegung und zweitens die zahlreichen, ebenfalls vielfach gesuchten Diagonalen, die freilich zum Teil schon durch den ersterwähnten Umstand mitbedingt erscheinen.

Die ruhelose Art und Weise, in welcher der Leutnant den Rumpf nach der Tiefe hinein, den Kopf aus der Tiefe heraus wendet und dabei die Beine nach verschiedenen Richtungen setzt, den rechten Arm senkrecht zum Boden hoch hält und den linken mit dem Ellbogen senkrecht zum Beschauer in die linke Hüfte stemmt, ist ohne Beispiel nicht allein im früheren Gruppenporträt, sondern in der älteren niederländischen Malerei überhaupt. Es ist jener Manierismus der gleichsam durch widerstreitende Gefühle bewegten und hin- und hergeworfenen menschlichen Figur, der in Italien mit Michelangelo anhebt und in Holland namentlich durch Marten van Heemskerk und Cornelis Cornelisz Eingang gefunden hat. Natürlich war es nicht

künstlerische Kaprize, was die holländischen Meister dafür eingenommen hat, sondern eine zwingende Notwendigkeit, die der Gang der Kunstentwicklung im Norden gezeitigt hatte. Um sich dies klarzumachen, mag man sich jener Figuren bei Dirck Jacobsz erinnern, deren Rumpf rechts, der Kopf links, der Blick aber geradeaus gerichtet war. Wer solche Bilder gleich modernen vom Standpunkte des subjektiven Sehens und der darauf basierten Erfahrung betrachtet, wird Projektionen wie die eben geschilderte für seltsame, kindische, unbehilfliche Verrenkungen ansehen; tatsächlich haben wir darin den Nachhall einer Anschauung zu erkennen, die das christliche Mittelalter durchaus beherrscht hatte, in Italien schon im XV. Jahrhundert, im Norden wesentlich erst seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts völlig überwunden wurde. Es ist die dualistische Auffassung von Seele und Körper, zum Unterschiede von der monistischen Zusammenfassung beider, wie sie die griechische Antike zuerst begründet, die spätrömische Zeit wieder beseitigt hatte und die Renaissance abermals dauernd[1] zu Ehren gebracht hat. In der mittelalterlichen Figurenkunst war jener Dualismus, wie schon an früherer Stelle (S. 15) angedeutet wurde, namentlich in der Weise zum Ausdruck gelangt, daß dem Beschauer der Unterschied zwischen körperlichen und seelischen Funktionen an einer und derselben Figur möglichst drastisch zu Bewußtsein gebracht wurde. Erforderte z. B. der psychische Antrieb die Bewegung eines Körperorgans, etwa eines Armes, so erstreckte sich der Impuls eben nur auf dieses eine Organ, während die übrigen sich passiv verhielten oder gar widersprechenden Impulsen folgten. Tatsächlich werden in solchen Fällen, wie wir subjektiv fortwährend wahrnehmen können, auch die übrigen Organe bis zu gewissem Grade in Mitleidenschaft gezogen; aber der mittelalterliche Mensch übersah dies geflissentlich als störenden Irrtum und unterdrückte es in der Erscheinung des Kunstwerkes, das uns modernen Subjektivisten nun allerdings roh und hölzern, d. h. des einheitlichen Lebenseindruckes entbehrend, vorkommt. Die »neue« Kunst des Nordens seit dem XV. Jahrhundert hatte sich mehr die psychische Verbindung der einzelnen Figur nach außen als mit ihren eigenen Körpergliedern zum Problem gesetzt und selbst die Kunst Dürers und seiner Schüler zeigt zwar die anstößigsten Diskordanzen in den Körperstellungen und Bewegungen entfernt aber noch keinen grundsätzlichen Wandel hierin geschaffen. Dagegen hatten die »heidnisch« gesinnten Florentiner am Anfange des XVI. Jahrhunderts den Monismus in der Darstellung der menschlichen Figur bereits vollständig durchgeführt und mit Michelangelo begann ein neuerlicher Dualismus Ausdruck zu finden, jedoch nicht mehr der frühere Dualismus zwischen Seele und Körper, sondern ein solcher zwischen zwei seelischen Funktionen — Wille

[1] Ob für immer dauernd, möchte man angesichts der Neigung der modernsten Kunst zum Altorientalismus bezweifeln.

und Gefühl —, die den Körper nach verschiedenen Richtungen zu bewegen trachteten.

Die Nordländer hatten für den Renaissancemonismus von Körper und Willen kein Verständnis fassen können; dagegen mußte ihnen die Vereinheitlichung der Körperfunktionen mit den Gefühlen, die zur Aufmerksamkeit überleiteten, sympathisch erscheinen. Sie sahen darin etwas, was ihrer eigenen Kunst mangelte und das derselben eigen werden mußte; auf dem zugehörigen Gebiete der praktischen künstlerischen Ausführung forderte das gleiche der gesteigerte Subjektivismus. Was man »nordische Renaissance« nennt, ist im Grunde alles schon barock und selbst aus den Bildern Raffaels haben die nordischen Künstler wesentlich bloß die zahlreichen barocken Elemente übernommen. So sehen wir die niederländischen Künstler zu »Manieristen« werden und die neue Auffassung namentlich in die Historienmalerei einführen. Ihre erste Generation in Holland, geführt von Jan van Scorel, war im Psychischen noch wesentlich bei der gefühllosen Aufmerksamkeit, im Physischen bei der vertikalen verbindungslosen Achsenstellung verblieben; die zweite Generation ging zur Darstellung der Gefühlsbewegungen und der Diagonalverbindungen über. In der Gruppenporträtmalerei hat beides Cornelis Ketel zuerst heimisch gemacht und das ist sein bahnbrechendes Verdienst. Denn wenn auch das eigentliche Ziel der holländischen Porträtmalerei in der Vertiefung des seelischen Charakters beruhte, so war doch eine Versinnlichung desselben im Kunstwerk bloß mit sinnfälligen, physischen Mitteln möglich und es mußte daher, sollte die Porträtkunst die höchste Stufe erreichen, vorerst einmal ein Künstler kommen, der die physische Erscheinung des Menschen hinreichend gefügig machte, damit man daraus das psychische Innenleben deutlich ablesen könne.

Mit den manierierten Bewegungen seiner Schützen hat somit Cornelis Ketel dem Beschauer bloß mit allen Mitteln zu Bewußtsein bringen wollen, daß die Glieder des Körpers durchaus von den seelischen Impulsen beherrscht und von ihnen abhängig, mit ihnen in Eins verbunden seien. Wie alle Prediger eines Neuen, übertreibt auch er und gerade darum erzielt auch er bei uns Modernen, die wir in Monismus und Subjektivismus Fortschritte gemacht haben, den entgegengesetzten Erfolg. Seine Bewegungen erscheinen uns vielfach steif und holprig. Man vergleiche daneben die italienischen Manieristen, die doch auch übertrieben haben und deren Figuren trotzdem von subjektivistischem Standpunkte wenigstens in der Zeichnung ziemlich einwandfrei sind. Es zeigt sich, daß der Holländer eben doch nicht völlig über den Dualismus hinaus konnte, und wenn später der Vlame Rubens es vermocht hat, so darf man von Rembrandt wohl die Behauptung wagen, daß die Bewegungen seiner Figuren etwas Bleiernes, Zähes, Widerstrebendes niemals überwunden haben. Je outrierter die Bewegung, desto größer erscheint uns dieser Mangel vom modernen wie

vom antiken, barocken und Renaissancestandpunkte; daher haben auch die großen holländischen Meister des XVII. Jahrhunderts die Darstellung heftiger Bewegungen im allgemeinen nach Möglichkeit vermieden — abgesehen davon, daß sich die Maler der »Aufmerksamkeit« gegen lebhafte Körperbewegungen von Haus aus ablehnend verhalten mußten.

Die zweite auffallende Neuerung in der äußeren Erscheinung der Figuren dieses Schützenstückes bildet das plötzliche zahlreiche Auftreten von Diagonalen. Waren die Figuren der früheren Gruppenporträte in steif vertikaler Haltung aneinandergereiht und war uns erst in den sechziger Jahren vereinzelt ein geschultertes Gewehr oder ein schräg gehaltener Kopf begegnet, so drängen sich nun vor allem die zahlreichen Diagonallinien der Waffen auf und daneben die vielfach gesuchten Diagonalumrisse der Figuren, durch welche zum Teil jener manirierte Eindruck der Bewegung hervorgebracht erscheint (namentlich übertrieben an der Eckfigur rechts, deren vorderer Umriß geradezu in zwei Dreieckschenkeln verläuft), endlich die schiefe Haltung zahlreicher Köpfe. Was bezweckte nun der Meister mit dieser Diagonale? Was ist ihr innerer künstlerischer Sinn?

An den älteren Schützenstücken haben wir die Komposition in horizontalen (ausnahmsweise in versetzten) Reihen aus vertikalen Teilgliedern als Regel festgestellt. Diese vertikale Haltung der Einzelfigur begünstigte außerordentlich den gewollten Eindruck ihrer objektiven Isolierung als selbständiger Porträtfiguren; wo eine Zentralisierung vorkam, war die Mittelfigur stets ebenso vertikal gebildet und brachte ihre zentralistische, vereinigende Funktion bloß durch den Ort und allenfalls durch Größe und Attribute zum Bewußtsein. Die Diagonale verbindet dagegen die Vertikallinien und stellt somit im Verhältnisse zu diesen, wie jedwede Verbindung mehrerer isolierter Objekte, ein subjektivistisches Element dar; indem sie aber wie jede Linie an die Ebene gebunden ist und im Tiefraume nicht zur Wirkung gelangen kann, läßt sie sich auch zu objektivistischen Kunstzwecken gebrauchen. Wir begegnen ihr daher in der Kunstgeschichte nirgends, wo das Kunstwollen grundsätzlich auf Isolierung gerichtet gewesen ist, wie in der altorientalischen, spätrömischen und mittelalterlichen Kunst; dagegen wurde sie von jenen Künsten begehrt, die zwischen den Dingen eine Verbindung in der Ebene suchten. Infolgedessen hat die Diagonale die griechische Antike durchaus beherrscht und ihr, soweit die Komposition in Frage kommt, geradezu den Charakter gegeben. Da alle neuere Kunst auf Verbindung zwischen den Figuren ausgeht, so war nun überall dort, wo die Figurenkörper als solche das Problem bildeten, die Diagonale erwünscht, weil die Darstellung der geschlossenen Körperformen als solcher stets bis zu gewissem Grade an die Ebene gebunden bleiben muß. Und indem nun selbst die Holländer, die von Haus aus in der bildenden Kunst die Verbindung an sich, das zwischen den Figuren Seiende als Erscheinung an den

Figuren (Aufmerksamkeit, Mitgefühl; Raum, Licht, zusammengesetzte Farbe) darzustellen suchten, die Figurenkörper studierten — freilich nur zu dem Zwecke, um dann ihre Verbindung um so überzeugender wiedergeben zu können —, lag es in der Konsequenz der Umstände, daß sie ähnlich wie den Bewegungsmanierismus auch das Kunstmittel der diagonalen Verbindungslinie von den Barockitalienern übernahmen. Sie bedeutete gegenüber der vertikalistischen Isolierung der früheren Figurenbilder an sich einen subjektivistischen Vorstoß; da sie sich aber zugleich in die symmetrische Ebenkomposition einfügte, bedeutete sie keineswegs ein revolutionäres Element in der bisherigen objektivistischen Kompositionsweise der Gruppenporträtmaler.

Die lauteste Wirkung im verbindenden Sinne entfalten die diagonal gehaltenen Waffen. Ob die damaligen Schützen in der Tat in einer so bunten Bewaffnung auszurücken pflegten, möchte man bezweifeln und vollends dürften die gemeinüblichen, reglementmäßigen Handgriffe zum großen Teil andere gewesen sein. Aber in künstlerischer Beziehung erfüllen die langen Schäfte der Lanzen und Läufe der Flinten, die spitzen Degen und die gewaltigen Flamberge vortrefflich ihre Funktion. Die Hellebarde des Kapitäns und der Degen des Leutnants bilden die Schenkel eines Dreieckes, dessen Scheitel in der Mitte der Fahnenjunkerfigur und zugleich gewissermaßen im künstlerischen Zentrum der Gesamtkomposition liegt. Den Figuren wird die herkömmliche Vertikalachse des Oberkörpers zumeist genommen und eine schiefe Achse gegeben, was auch diagonale Umrisse zur Folge hat; die künstlerische Zentralfigur — der Fähnrich — aber wird wiederum in ein gleichschenkeliges Dreieck eingeschrieben, indem der rechte Arm die Fahne halten muß, der linke in die Hüfte gestemmt wird und auf solche Weise der gleichmäßige schräge Abfall der Linien vom Kopfscheitel aus bewerkstelligt erscheint. Endlich begegnet man auch mehrfach einer schrägen Haltung des Kopfes. Zwar ist dieses mit der Absicht auf Gefühlsvertiefung in der Auffassung zusammenhängende Motiv schon gegen Ausgang der älteren symbolistischen Periode begegnet und im Bilde des Dirck Barendsz von 1566 (Tafel 19) ist der Kopf des präsidierenden Schützen so schräg gehalten, daß er mit dem schiefen Kopfe des neben und hinter ihm stehenden Schützen einen Kontrapost bildet, aus dem eine unsichtbare Vertikale als Kompositionszentrum resultiert: ein Kunstmittel, das nicht überraschen kann bei einem Meister, der in Venedig wohl schon Tintorettos Manier kennenzulernen Gelegenheit gehabt hatte. Wenn nun trotz alledem, wie der Überschwang der Bewegungsmotive, so auch die Verbindung der Figuren in der Ebene durch Diagonallinien in dem Schützenstück des Cornelis Ketel sich nicht in jenem Maße einstellen wollte wie bei den Italienern, so liegt dies wiederum an der unvertilgbaren Neigung des Holländers, die Figuren in bezug auf das Physische wechselseitig gegeneinander doch möglichst zu

isolieren und sie nur mit dem umgebenden Raume zu verbinden. Infolgedessen haftet bei Ketel die Diagonale immer an der einzelnen Figur und hört mit ihr zugleich auf; es werden zwar zwei verschiedene Figuren benützt, um als zwei Diagonalen ein Dreieck zu bilden (z. B. Kapitän und Leutnant sowohl mit ihren Achsen als mit ihren oben erwähnten Waffen), aber eine und dieselbe Schräglinie verbindet nicht mehrere Figuren untereinander. Erst der Vlame Rubens hat auch dieses Kunstmittel in den Niederlanden heimisch gemacht; die Holländer haben seine Pflege trotz vereinzelter Anläufe (in einem Schützenstücke vom Jahre 1586, siehe S. 122 f.; dann namentlich bei Frans Hals) ebensowenig wie die einheitliche Körperbewegung jemals zum nationalen Kunstproblem erhoben.

Daß die Gegensätze von Hell und Dunkel von Ketel dazu benützt wurden, um die hinteren Figuren zurückzuschieben, wurde bereits erwähnt; da aber diese Gegensätze bloß an den Figuren, nicht aber auch am Raume entgegentreten (indem das Helldunkel noch gänzlich fehlt), so mußte doch auch Ketel zur Verdeutlichung der Tiefraumverhältnisse nach den primitiven Mitteln der Deckung und Verkürzung greifen. Der gesteigerte Subjektivismus prägt sich nun darin aus, daß Ketel beides gerne übertrieben hat: die Verkürzung namentlich im Leutnant, die Deckung an den beiden Eckfiguren, deren rechtsseitige fast in der Mitte entzweigeschnitten erscheint, während auf der linken Seite, wie auch schon von anderer Seite beobachtet wurde,[1] ein erhobener Arm mit einer Lanze sichtbar ist, wofür ein Träger im Bilde mangelt; denn von der Eckfigur, die allein dafür in Betracht kommen könnte, sind beide Hände an anderer Stelle deutlich vorhanden. Da Ketel doch gewußt haben muß, was er malte, so bleibt nur die Auskunft, daß er absichtlich einen herrenlosen Arm an den Rand des Bildes gemacht hat, wozu wir uns den vom Rahmen verdeckten Rest der Figur hinzuergänzen müssen: eine kühne Anspannung der Wirkungsfähigkeit des künstlerischen Deckungsmotivs, die Guercino (heil. Petronilla in der Kapitolinischen Galerie) und Rembrandt (Darstellung im Tempel, Bartsch 51) erst viel später und in

1 Von de Vries in Taurels L'art chrétien en Hollande, zitiert von Hymans in seiner Ausgabe des van Mander. Das Buch blieb mir unzugänglich. — Van Mander erwähnt das in Rede stehende Bild im Leben des Cornelis Ketel mit folgenden Worten: »1589 lieferte er eine Corporalschaft auf den Handboogsdoelen« (der Katalog des Rijksmuseums läßt das Bild jedoch aus dem Voetboogsdoelen stammen), »deren Capitän Dirck Rosecrans war, in Lebensgröße, alle stehend, sehr herrlich gemalt und zierlich von Ansehen, auch mit einer neuen Erfindung von einem Rahmen.« War damit ein Holzrahmen gemeint, dann ist derselbe offenbar nicht erhalten; sollte aber darunter nicht die für ein Gruppenporträt in der Tat neue »Einrahmung« durch einen Fußboden und Palasthintergrund verstanden sein? De Vries a. a. O. erklärt sich das Fehlen der Figur am linken Rande durch eine nachträgliche Beschneidung des Bildes; angesichts der kapriziösen und outrierten Formgebung glaube ich aber dem Meister auch ein so ungewöhnliches Beispiel von Deckung unbedenklich zutrauen zu dürfen.* Auch Stechow stellt in seinem Artikel über Ketel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon fest, daß das Bild beschnitten ist.

zahmerem Maße versucht haben und erst Michetti in der Tochter des Jorio übertroffen hat, indem er einer aufrechtstehenden ganzen Figur den Kopf weggeschnitten hat!

Endlich mag es auffallen, daß die Schützen hier, zumal im Freien, durchwegs barhaupt dargestellt sind, was zweifellos nicht Schützenbrauch gewesen ist und auch der holländischen Sitte überhaupt widerspricht. Es kann nur ein künstlerisches Motiv dafür maßgebend gewesen sein. Nun zeigt der Kopf ohne Bedeckung einen reineren, klareren Umriß und um diesen wird es sich wohl auch dem Meister (und seinem Publikum) gehandelt haben; denn sein oben nachgewiesenes Interesse für die Linienkomposition liefert uns dafür hinlängliche Bestätigung.

Von Einzelheiten seien endlich noch die Mühlsteinkrägen erwähnt, deren allmähliche Entwicklung wir bis 1554 zurück verfolgen konnten. Sie wirken trennend zwischen Kopf und Rumpfkostüm, aber verbindend zwischen der Figur und dem umgebenden Raume, in den sie mit ihren Zacken in allmähliche Auflösung übergehen.

Wenn gesagt wurde, daß Cornelis Ketel den barocken Manierismus in das holländische Gruppenporträt eingeführt hat,[1] so ist dies jedoch nicht so zu verstehen, daß Ketel über der Bevorzugung äußerer Bewegungsprobleme jemals vergessen hätte, daß er Porträtmaler war, d. h., daß er den psychischen Charakter menschlicher Individuen in deren Köpfen zu schildern hatte. In der Heranziehung manierierter Bewegungen und Linien an und für sich sind ihm andere, anonyme Gruppenporträtmaler eher vorangegangen. Auf dem Lokale des Handboogsdoelen befand sich einstmals ein Bild, das uns bloß in einer Skizze (Tafel 26) erhalten ist und nach Dr. J. Six im Jahre 1586 entstanden sein dürfte, wozu auch die Kostüme der Figuren stimmen würden.[2] Es sind zwar nur Halbfiguren um einen Tisch darauf dargestellt; aber dem Maler war es dadurch nur um so leichter gemacht, alle Figuren

1 In Ketels Geburtsstadt Gouda befindet sich auf dem städtischen Museum ein Schützenstück von seiner Hand, angeblich aus dem Jahre 1599, mit elf Figuren in Kniehöhe, gedrängt in zwei Reihen hintereinander aufgestellt, vor neutralem grauem Hintergrunde, alle Köpfe gerade auf den Beschauer gerichtet, ohne merkliche Aktion und Subordination, aber unter Steigerung der outrierten Stellungen und Doppelbewegungen, jeder Kopf schief gehalten. Da die Köpfe sehr tüchtig und lebendig sind, scheint der Meister gegen Ende seines Schaffens von der Darstellung äußerer Bewegung im Raume mehr auf das Innenproblem der Porträtmalerei zurückgegangen zu sein, zugleich aber auch die Beweglichkeit der einzelnen Figur selbst gesteigert zu haben. Der Künstler, dessen Biographie van Mander ein ungewöhnlich langes Kapitel gewidmet hat, würde eine eingehende Monographie verdienen, da er zu den bahnbrechenden Meistern der holländischen Malerei zu zählen scheint.

2 Oud Holland XV, 1897, 129 ff. De Schilderijen in den Handboogsdoelen te Amsterdam, door Ihr. Dr. J. Six. Mit drei Tafeln.

* J. Six datiert das Bild später (Oud Holland 1903, Jahrg. 21, S. 75) in das Jahr 1596 und weist es versuchsweise Pieter Isaacsz zu. Die andere erhaltene Nachzeichnung in London (Egerton Mss., Nr. 983, fol. 39), das Vorbild der hier reproduzierten, läßt rechts zwischen den Säulen ein Stück Landschaft sehen.

samt den Köpfen in schiefe Achsen zu bringen und damit alles in Kontraposte aufzulösen. Die Diagonalen verbinden hier nicht allein mehrere Figuren untereinander, was Ketel (siehe oben, S. 121) noch zwei Jahre später gescheut hat, sondern die Figuren sind mit Raffinement durchaus in solche Diagonalverbindung untereinander gebracht. Dieser Veräußerlichung der physischen Verbindung der Figuren entspricht eine ebensolche der psychischen Verbindung. An Stelle der ruhig prüfenden, still teilnehmenden Aufmerksamkeit, wie sie selbst Ketel noch nach Kräften festzuhalten suchte, begegnen dort heftige Gefühlsausbrüche, Beteuerungen und Umarmungen, die um so störender auffallen, als der auf so stürmische Weise Umworbene sich geflissentlich weit abwendet, als wäre ihm die Freundschaftsbezeugung lästig. Im Keime haben wir diesen einseitigen Verkehr zwischen zwei Figuren im Bilde schon bei Dirck Barendsz 1566 angetroffen*; jetzt ist er bis zur Unerträglichkeit gesteigert, aber dem Beschauer dabei deutlich genug gesagt, daß ein wirklicher Wechselverkehr, der das Verhältnis zweier Figuren untereinander genremäßig abschließt, ohne die verbindende Intervention des Beschauers zu erfordern, im Gruppenporträt noch immer nicht für zulässig befunden wurde.

So weit in der Einseitigkeit der Darstellung physischer Bewegungserscheinungen wie dieser Anonymus (Isaacsz?) sind freilich wohl nur wenige holländische Meister gegangen; aber anderseits war das durch Cornelis Ketel hierin Erreichte doch noch nicht so überzeugend einheitlich, daß man sich dabei hätte beruhigen können. Das Problem lautete dahin, daß bei der Wiedergabe jedes denkbaren Bewegungsmotivs eines einzelnen Körperteiles auch die gleichzeitigen Bewegungen sämtlicher übrigen Körperteile in möglichst einheitlicher Weise auf Grund der subjektiven Erfahrungen mit dargestellt werden sollten. Körper und Seele werden wieder, was im Mittelalter grundsätzlich verneint worden war, als eins gefaßt: setzt die Seele mit ihrem Bewegungsimpuls an irgendeinem Körperteile ein, so wird der ganze übrige Körper mehr oder weniger in Mitleidenschaft gezogen. Die Bewegungsimpulse können aber von zweierlei Art sein: gegen außen isolierende Willensimpulse und mit außen verbindende Gemütsimpulse. Die letzteren konnte der Holländer niemals völlig außer acht lassen; aber da auch die Gemütsimpulse in sinnfälliger Weise sich nur durch äußere, körperliche Bewegungen verraten können, so lag es in dieser Zeit nahe, der äußeren physischen Erscheinung der Bewegungsmotive, mochten dieselben auch bloße Gefühls- und Aufmerksamkeitsimpulse sein, das besondere Augenmerk der Künstler zuzuwenden.

Diese äußeren Bewegungsprobleme und die damit zusammenhängenden Probleme linearer Verbindung der Figuren in der Ebene beherrschen im allgemeinen die Zeit zwischen 1580 bis 1610. Es gab

* Das nur in Nachzeichnung erhaltene Schützenstück des Dirck Barendsz von 1586 (Tafel 25) zeigt, wie weit Dirck Barendsz selbst dieses Ausdrucksmittel später benützte.

nun Meister, die nach dem Vorbilde der Italiener die Bewegungs- und Linienmotive als solche möglichst zu bewältigen suchten, und daneben andere, die zwar nicht minder der Darstellung äußerer Bewegungen oblagen, aber dabei doch zu zeigen trachteten, daß es sich ihnen nicht um diese Vorgänge als solche, sondern um das innere Gemüt handelte, dessen Leben sich in den äußeren Körperbewegungen verrät. Der Hauptmeister der ersteren Richtung scheint zu Amsterdam Pieter Isaacsz, derjenige der zweiten Aert Pietersz gewesen zu sein.

Von Pieter Isaacsz haben wir (noch) die Skizze eines Gruppenbildes erhalten, das sich einst auf dem Handboogsdoelen befunden hatte (Tafel 29). Außerdem werden ihm von Dr. J. Six und Van Riemsdyck zwei Gruppenporträte des Rijksmuseums, Nr. 1282 und 1283, zugeschrieben; auf jeden Fall gehen alle diese Bilder nach der gleichen Richtung über das von Cornelis Ketel Gewollte hinaus.

Das Schützenstück des Pieter Isaacsz vom Jahre 1596.

Das Bild Nr. 1282 (Tafel 27) trägt die Jahrzahl 1596 und zeigt 22 Schützen eng aneinander nach der Breite aufgestellt, so daß die Köpfe zwar eine sehr bewegte Scheitellinie, aber dabei doch im wesentlichen eine einzige Reihe bilden. Auch diesmal drängt sich charakteristischermaßen die äußere Komposition dem Beschauer deutlicher auf als die geistige Auffassung. Der Meister hat hier zum ersten Male* ein Kunstmittel zur Anwendung gebracht, das, der Antike und auch der italienischen Kunst seit langem vertraut, der nordischen bisher ebenso widerstrebt hatte wie alle Kunstformen, die in der Ebene verbindend und vereinheitlichend wirken und die wir nach der seit Winckelmann ausgebildeten Ästhetik unter dem Namen der formalen körperlichen Schönheit zusammenfassen. Es ist die Brechung eines größeren Komplexes von Figurenkörpern in einzelne Teile von annähernd gleicher Größe, die sich einerseits deutlich voneinander scheiden, anderseits durch klare Verbindungsmittel zu einem höheren Ganzen verknüpft erscheinen. Von der breiten Figurenmasse lösen sich fünf Figuren los und treten etwas nach dem Vordergrunde heraus: genau in der Mitte der Fahnenjunker, in der Mitte jeder so entstandenen Hälfte je ein Schütze, die zusammen in bestimmte kontrapostische Responsion treten, endlich an beiden Enden je ein vorgebeugter Schütze, die die Komposition beiderseits mit einer nach außen abfallenden Diagonale abschließen. Diese fünf Vorderfiguren geben ein festes gesetzliches Gerüst für die übrigen Figuren, die dahinter in weit lockererer Symmetrie aufgestellt sind, wobei einige nach der Tiefe aufgestellte Schützenreihen noch immer auf dieselbe Weise wie links am Bilde des Cornelis Ketel in eine Ebene mit wachsender Kopfhöhe der Figuren umgesetzt sind. Nimmt man die hinteren Figuren weg, so hat man vor sich ein gestelltes Bild von fünf Figuren; namentlich die Haltung der beiden Flügelmänner, wovon der eine einen

* Riegl hat Ketel's Zeichnung (Tafel 24) für ein Schützenstück nicht gekannt (vgl. Anmerkung S. 113).

Lauf vorhalten, der andere die Linke über ein Postament hinabhängen lassen muß, ist eine so gesuchte und gezwungene, daß der naivste Beschauer sich dabei bewußt werden muß, daß niemals ein betrachtendes Subjekt in Wirklichkeit eine solche Figurengruppe schauen könnte. Das Ganze bedeutet somit einen entschiedenen Rückschlag in den Objektivismus; und doch war es eine Vorbedingung des Fortschrittes. Denn wenn die holländische Kunst ihr eigentliches Ziel — die Darstellung des rein Psychischen und rein Freiräumlichen — einmal erreichen sollte, so mußte sie vorerst die Körperbewegungen, die das erstere verraten und die Linien, die das zweite nach Höhe und Breite begrenzen und vereinheitlichen, genau beherrschen lernen; nur unter dieser Voraussetzung war beides mit Erfolg zu überwinden. — Der gleichen Aufgabe der Verbindung der Figuren in der Ebene hat der Meister dieses Bildes auch die in den Waffen und der Fahne gegebenen linearen Elemente weit besser und flüssiger anzupassen gewußt als sein Vorgänger von 1588.

Die Auffassung enthält ebenfalls den Grundgedanken des Cornelis Ketel — die Präsentation —, aber in weiterer Entwicklung. Hatte jener seinen präsentierenden Kapitän zwar auch schon außerhalb des Kompositionszentrums gesetzt, aber doch noch einen maßgebenden Platz im Vordergrunde einnehmen lassen, so ist jetzt der Kapitän aus der vorderen Reihe verschwunden und dadurch noch mehr in die uniforme Masse der Truppe zurückgedrängt, so daß er nur dadurch, daß er allein in Verkehr, und zwar in lebhaften, mit dem Beschauer tritt, ferner durch seine breite Schärpe erkenntlich wird. Während aber bei Ketel der Kapitän seine Mitoffiziere präsentiert hatte, wendet er sich jetzt unmittelbar an den Beschauer, den er damit namens der ganzen Truppe begrüßt. Die Vereinheitlichung in der Auffassung ist dadurch eine noch engere geworden, wogegen die äußere Subordination unter die Hauptfigur noch mehr unterdrückt erscheint als bei Ketel. Der Kapitän repräsentiert die Truppe, aber als Primus inter pares. Der holländische Korporationsgeist, der nun einmal auf Koordination begründet war, glaubte die gesteigerte Subordination in der Auffassung sofort dadurch kompensieren zu sollen, daß der geistig herrschenden Hauptfigur in der äußeren Komposition ein verhältnismäßig untergeordneter Platz angewiesen wurde.

Auch die Behandlung des Hintergrundes schließt sich derjenigen Ketels an, indem sich der Blick des Beschauers zwischen zwei aus der Tiefe herausspringenden Seitenkulissen durchzwängen muß, um hinten auf eine schimmernde barocke Palastfassade mit vortretenden Pilastern (analog den vortretenden fünf Figuren der Gruppenkomposition) zu fallen. Nur ist die Tendenz auf Versinnlichung des freien Raumes zwischen Figuren und Fassade jetzt eine lebhaftere geworden; denn die Fassade erscheint nun nicht allein durch ihre Verhältnisse bedeutend zurückgerückt, sondern auch durch die dunklen Vorderkulissen

wirksam zurückgeschoben, wobei es klar wird, daß auch zwischen Kulissen und Fassade noch ein freier Zwischenraum zu denken ist. Völlig im Einklange damit steht der hohe Freiraum, der nun über den Scheiteln der Figuren liegt und der uns namentlich belehrt, welchen Fortschritt nach der grundsätzlichen Freiraummalerei des XVII. Jahrhunderts die holländischen Meister seit Scorels Grabespilgern mit ihren gestutzten Scheiteln gemacht hatten. — Endlich beweist auch die durchgängige Barhäuptigkeit der Schützen den engen Zusammenhang mit der durch Cornelis Ketel bezeichneten Stufe der Entwicklung.

Das zweite Gruppenporträt, das die genannten holländischen Gelehrten dem Pieter Isaacsz zuweisen, ist Nr. 1283 (Tafel 28) des Rijksmuseums und zum Jahre 1599 datiert. Es ist eine Schützenmahlzeit mit 23 ganzen Figuren. Hier brachte er wohl die nachwirkende symbolistische Bedeutung des Mahlzeitmotivs, die allein schon als solche die Vereinheitlichung förderte, mit sich, daß die Subordination und die Einbeziehung des Beschauers zum genremäßigen Abschlusse weniger als Bedürfnis empfunden wurde; dagegen spielt der einseitige Verkehr eine große Rolle. Ist wirklich Pieter Isaacsz der Meister dieses Bildes, dann muß er sich jetzt gegenüber den früher bevorzugten linearkompositionellen Aufgaben etwas mehr auf den psychischen Bewegungsausdruck besonnen haben. Der Hintergrund zeigt eine ähnliche Komposition wie früher.

Endlich ist noch ein Bild, diesmal auf Grund schriftlicher Zeugnisse, dem Pieter Isaacsz zugewiesen, aber nur in Skizze (Tafel 29) erhalten, aus der Zeit zwischen 1604 und 1607, eine Schützenmahlzeit. 17 Figuren, zum Teil bis zu den Knien sichtbar, sind um einen Tisch versammelt, dessen Übereckstellung die barocke Tendenz auf Herausspringenlassen der Körper aus der Tiefe deutlich verrät. Die Tischfläche ist leer und nur gelegentlich ein Pokal in der Hand eines Schützen zu sehen. Soweit die Figuren um dieses Raumzentrum nicht sitzend Platz gefunden haben, sind sie stehend verteilt, aber nicht in starren Reihen, sondern in losen linearen Verbindungen untereinander. Selbst der einseitige Verkehr unter den Schützen ist hier auf wenige beschränkt, dagegen in die vielfach geneigten Köpfe eine Gemütssprache zu legen versucht, die deutlich beweist, daß auch Pieter Isaacsz nach der Lösung äußerer Kompositionsprobleme zunehmend auf die dem holländischen Kunstwollen näherliegende Aufgabe der Schilderung von Gemütsbewegungen eingegangen ist. Der Hintergrund zeigt die uns schon bekannten Kulissen, die aber durch einen fröhlichen, luftigen Rundbogen verbunden sind; unfern dahinter Häuser und Bäume. Ein Kopf genau in der Mitte des Rundbogenausschnittes paralysiert den Eindruck freier Komposition um ein Raumzentrum zugunsten symmetrisch-objektivistischer Wirkung. Ein aufgedonnerter Fahnenjunker rechts in der Ecke läßt bereits die Nähe von Frans Hals ahnen.

Wenn das Schützenstück vom Jahre 1596 selbst einem italienischen Betrachter einige Anerkennung abgenötigt hätte, so würde derselbe dem Schützenstücke, das Aert Pietersz bald darauf, im Jahre 1599 (signiert A. P.), gemalt hat, mit Indignation den Rücken gekehrt haben. Der Mangel alles dessen, was der Südländer zugunsten einer äußerlich klaren und einheitlichen Bildwirkung verlangte, überrascht hier in der Tat nach demjenigen, was wir bei Cornelis Ketel und einigen anderen Meistern der Zeit kennengelernt haben. Und doch ist auch dieses letztere Bild das Erzeugnis der gleichen Kunstperiode und im Grunde einer und derselben Kunstweise, der jene anscheinend so andersgearteten Bilder ihre Entstehung verdanken.

Aert Pietersz.

Aert Pietersz war der Sohn des Langen Pier (Pieter Aertsen), des Begründers des mehr stimmungs- als humorvollen holländischen Genres, das noch weniger als das vlämische auf bloße Verspottung der menschlichen Schwächen anderer und Selbstbespiegelung der eigenen Vortrefflichkeit ausgegangen ist, sondern in dem lachenerregenden Anderen sich selbst erkannte und darum Verständnis und Duldung predigte. War der Sohn nicht sehr verschieden vom Vater geraten, so mußte auch in seinen Porträten eine der väterlichen verwandte Grundtendenz zum Ausdruck gelangen. Sein Wirken fiel freilich in eine Zeit, da die Bewältigung äußerer Bewegungsmotive den Künstlern als würdigste Aufgabe vorschwebte; aber indem Aert Pietersz an diesen Bestrebungen teilnahm, stellte er sie sofort in den Dienst psychischer Motive.

Das Schützenstück des Aert Pietersz vom Jahre 1599.

Tritt man unmittelbar, nachdem man die Bilder von Dirck Barendsz, Cornelis Ketel und Pieter Isaacsz gesehen hat, vor das Schützenstück des Aert Pietersz von 1599 (Rijksmuseum Nr. 1876, Tafel 30), so glaubt man sich plötzlich mindestens um ein Halbjahrhundert in der Entwicklung zurückgeworfen. Die Figuren in zwei ebenen Reihen übereinander mit trennender Schranke dazwischen, oben mit dem Scheitel fast an den Bildrahmen anstoßend, den Blick gradaus auf den Beschauer gerichtet, mit Fingern auf die Nachbarn weisend oder in den Händen einzelne Gegenstände haltend, worunter auch das Weinglas des Liebesmahles, Griffel und Notizbuch des Schriftwarts, ja sogar das längst verlassene Handauflegen, das wenigstens an einer Figur (der dritten oben von rechts gezählt) entgegentritt, und anderseits noch ein grundsätzliches Verschmähen selbst jedes einseitigen Verkehrs: das sind lauter Erscheinungen, die unmittelbar an Dirck Jacobsz' früheste Lösungsversuche des Gruppenporträtproblems erinnern. Wir meinen da einen Meister kennenzulernen, dem das Unholländische in der neu aufgekommenen Subordination und Gruppenteilung zu Bewußtsein gekommen ist und ihn zur strengsten Reaktion im Sinne der primitivsten Reihensymmetrie und des starrsten Symbolismus veranlaßt hat. Es wird auch zweifellos vom Meister so gemeint gewesen sein; aber die Zeiten hatten sich seit siebzig Jahren geändert und

gewissen Errungenschaften des romanisierenden Manierismus konnte sich selbst Aert Pietersz nicht entziehen; denn sie waren auch von der spezifisch holländischen Entwicklung gefordert. Sie betreffen gleichmäßig Auffassung und Komposition.

Die Köpfe sind wohl wie bei Dirck Jacobsz sämtlich nach dem Beschauer gerichtet, d. h. die Porträtierten wenden jeder für sich ihre Aufmerksamkeit dem Beschauer zu. Aber die Köpfe verharrten dabei früher in einer möglichst objektiven vertikalen Haltung und verrieten absolut keine innere Regung: d. h. die Aufmerksamkeit war eine absolute, dauernde, nicht momentane und der Beschauer war nicht minder als ein absoluter, idealer, nichtindividueller gedacht. Betrachtet man dagegen die Köpfe des Aert Pietersz, so ist das Streben nach momentan-individueller Beseelung ganz unverkennbar. Die starre objektiv-vertikale Haltung begegnet kaum in einem einzigen Falle; dagegen verrät eine große Anzahl von Köpfen durch ihre starke seitliche Neigung den lebhaften inneren Gefühlsimpuls zum geistigen Verkehr mit dem Beschauer in ganz unzweideutiger Weise. Auch durch leises Heben oder Senken des Kopfes, Emporziehen der Brauen, Runzeln der Stirne erscheint die momentane Aufmerksamkeit auf ein individuelles Ziel in der Richtung des Beschauers zum Ausdruck gebracht.

Den gleichen Unterschied ergibt eine Prüfung der Aktionen. Es fällt schon auf, daß mindestens die Waffen hier kaum als Symbol gemeint sein können, denn sie finden sich als Attribute fast allen Schützen beigegeben; soweit die notwendigen Deckungen nur überhaupt Raum dafür ließen, wurde dem Schützen mindestens ein Degengriff an die Seite gemalt. Haben aber alle Schützen ihre Waffen, dann sind es eben individuelle Attribute und nicht mehr allgemein-symbolische. Um aber das Fingerzeigen richtig zu verstehen, muß man berücksichtigen, daß zwei bis drei Schützen in der vorderen, dem Beschauer näheren Reihe nicht ihre Nachbarn vorstellen, sondern mit der ausgestreckten Rechten sich direkt an den Beschauer wenden. Der zweite Schütze unten von rechts gezählt weist mit dem Zeigefinger direkt auf den Beschauer. Das kann aber nicht mehr einen allgemein-symbolischen Verkehr mit einem idealen Beschauer bedeuten, sondern nur einen momentanen Verkehr mit einem individuellen Beschauer. Die gleiche Bedeutung muß hienach auch den übrigen Aktionen zugrunde liegen und das prägt sich auch in mehreren deutlich aus: wie momentan-zielbewußt ist z. B. die Aktion des Schützen, der mit dem Griffel ins Notizbuch zu schreiben im Begriffe steht und dabei eifrig nach dem Beschauer späht, als wollte er diesen konterfeien oder seine erlauschten Äußerungen aufzeichnen.

Es bleibt nach wie vor bei dem gemein-barocken Dualismus, der das Vorhandensein zweier Faktoren — des Objekts und Subjekts — unzweideutig markiert; aber das Subjekt ist jetzt ein individuelles

(wenn auch darum noch lange nicht ein einzelnes) geworden. Darin waren wiederum die Italiener den Nordländern vorangegangen; der heil. Geminian in Correggios Madonna des heil. Sebastian ist zwar nicht das früheste, aber das tönendste Beispiel aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Im Gruppenporträt merken wir schüchterne Anfänge dieser Auffassung schon in dem ältesten Schützenstücke des Dirck Jacobsz von 1529 (Tafel 7), sodann bei Dirck Barendsz in dessen reiferem Stücke von 1566 (Tafel 19); im Bilde von 1596, dem Pieter Isaacsz zugeschrieben (Tafel 27), ist der Gestus im Hauptmanne vollkommen ausgebildet.

Es handelt sich also auch in der Auffassung des Aert Pietersz keineswegs mehr um Symbolismus, sondern um Genre. Dieses Gruppenporträt von 1599 soll gleich den Stücken von 1588 und 1596 eine Präsentation darstellen und diese gibt ihm die Einheit. Nur ist es hier nicht einer, der alle übrigen präsentiert und sich somit subordiniert, sondern jeder Schütze glaubt sich berechtigt, auf eigene Faust dem Beschauer seine Kameraden oder Dinge, mit denen er innerhalb des Schützenverbandes zu tun hat, zu präsentieren. Die Subordination in dem von Ketel oder Isaacsz geübten Ausmaße ist also zweifellos, und zwar offenbar mit Bewußtsein, beseitigt. Ganz hinweggefallen ist sie aber doch nicht; denn gerade sie ist eine Errungenschaft des romanisierenden Manierismus gewesen, der sich die holländische Malerei niemals mehr gänzlich entschlagen durfte. In der unteren (vorderen) Reihe sehen wir drei Schützen nebeneinander, in denen wir den Fahnenjunker an der Fahne, Kapitän und Leutnant an den Schärpen erkennen. Durch ihre Aktionen fallen sie zwar keineswegs auf; denn nur einer von ihnen streckt die Hand gegen den Beschauer aus, was aber sein Nachbar zur Rechten, der nicht als Charge charakterisiert ist, in viel wirksamerer Weise wiederholt. Immerhin wird uns die Einheit dieses Schützenfähnleins schon durch die bloße Andeutung der Existenz seiner Kommandanten wirksam versinnlicht; auch sind die drei Chargierten nicht so stark durch ihre Nachbarn gedeckt wie die meisten ihrer Untergebenen auf diesem Bilde.

Genau das gleiche Resultat ergibt eine Betrachtung der Komposition. Ist zwar die horizontale Doppelreihe festgehalten, so sind doch innerhalb der Reihen die einzelnen Elemente nicht mehr wie früher gleichsam als vertikale Teilstriche aneinandergereiht. Nicht allein die Köpfe, sondern auch die Oberkörper tendieren mehrfach nach der Diagonale, wenngleich in maßvoller Weise, und die Lage der Fahnen-, Lanzen- und Gewehrschäfte beweist, daß sich auch Aert Pietersz des Wertes dieser linearen Elemente für eine verbindende Funktion wohlbewußt gewesen ist. Aber sogar eine Gruppenteilung ist vorhanden, wenn auch nur leise und möglichst wenig aufdringlich; denn wir unterscheiden ohne Mühe eine Mittelgruppe mit oben

fünf, unten vier Figuren, unter denen auch die drei Chargen, und zwei seitliche, wovon die linke je drei, die rechte je zwei Schützen in jeder Etage umfaßt. Es erweist sich hienach, daß auch die Gruppenteilung, diese zweite große Errungenschaft des romanisierenden Manierismus in den Niederlanden, ein Postulat der Zukunftsentwicklung der holländischen Kunst gebildet hat, das selbst ein so reaktionärer Meister wie Aert Pietersz nicht mehr ignorieren durfte.

Nicht minder interessant ist es, sein Verhältnis zur räumlichen Umgebung der Figuren zu untersuchen. Im Vordergrunde hatte er möglichste Reihenordnung in der Ebene angestrebt, vom Hintergrunde verlangt er aber gleich Ketel und Isaacsz eine bewegtere Bildung. Und zwar lehnt er sich darin an jene an, daß er in der linken und rechten Ecke des Bildes je einen Pfeiler als nächste Punkte hinter den Figuren angebracht hat und zwischen den beiden sich einen freien Raum nach der Tiefe dehnen läßt; während aber bei jenen beiden der Blick zwischen den Pfeilerkulissen geradeaus auf eine Palastfassade fällt, ziehen hier die Pfeilerwände schräg nach einwärts, so daß die abschließende Horizontalwand (wenigstens im jetzigen Zustande des Bildes) sich hinten im Dunkel verliert und der Beschauer bloß eines perspektivisch nach hinten verkürzten Kamins an der Innenwand des rechtsseitigen Pfeilers ansichtig wird. Der Unterschied gegenüber Ketel und Isaacsz ist somit ein doppelter: die Schrägbildung des Raumes und seine Verdunkelung — beides Symptome eines gesteigerten Subjektivismus. Die erste als Schiefstellung wirkt am Figurenkörper, die zweite am freien Raume dazwischen. Mag auch die Verdunkelung im Laufe der Zeit infolge von Übermalungen und anderen trübenden Einflüssen stärker geworden sein als sie ursprünglich beabsichtigt gewesen war, so ist doch nicht zu bezweifeln, daß der Meister sich das Licht nach rückwärts abnehmend gedacht hat, und damit stellt er sich in die Reihe derjenigen, die im Helldunkel die einstige holländische Lösung des Raumproblems vorausahnten.

Die Köpfe sind noch durchwegs unbedeckt wie bei Ketel und Isaacsz. Dagegen hat Aert Pietersz die bunte Abwechslung der Kostüme in Farbe und Schnitt, womit namentlich Ketel äußerlich lebendig zu wirken gesucht hatte, wesentlich eingeschränkt. Überhaupt läßt sich sagen, daß diesen Meister im Grunde bloß die Köpfe und Hände interessiert haben. Seine große Bedeutung liegt darin, daß er die errungene Fähigkeit einheitlicher Darstellung von Körperbewegungen in den Dienst des Psychischen gestellt und den Porträtköpfen einen lebendigen Gefühlsausdruck zu verleihen gewußt hat. Er knüpft damit wieder unmittelbar an die streng nationale Richtung an, wie sie Dirk Jacobsz vertreten hatte, bereichert sie aber durch Anwendung der romanistischen Errungenschaften und bereitet damit erfolgreich einen weiteren Fortschritt vor.

In die Zeit an der Scheide des XVI. und XVII. Jahrhunderts fällt das Aufkommen zweier neuer Gattungen von Gruppenporträten, der Anatomien und Regentenstücke, von denen insbesondere die letzteren an Bedeutung bald die Schützenstücke übertreffen sollten. Für beide ist der Umstand charakteristisch, daß im Thema selbst schon der Anstoß zu einer subordinativen Auffassung gelegen war. Aert Pietersz war an der Ausbildung eines Typus wenigstens für die Anatomien nachweislich direkt beteiligt; auch für das älteste bekannte Regentenstück wurde von einer Seite der Meister in Anspruch genommen und, wenn dies selbst nicht zuträfe, so läßt sich doch nicht leugnen, daß das betreffende Stück der Auffassung des Aert Pietersz sehr nahe steht und so wenigstens einen direkten Einfluß des Meisters auf die Ausbildung dieser neuen Gattung sicherstellt.

Das Aufkommen der Anatomien und Regentenstücke.

Die Anatomien sind Gruppenporträte der Chirurgengilden. Das geistige Band, das die Chirurgen vereinigte, war ihr gemeinsames Interesse an der Erkenntnis der physischen Beschaffenheit des menschlichen Körpers. Dieses Interesse war man namentlich gewohnt an Leichen zu befriedigen, da sie ein Eindringen unter die Oberfläche des menschlichen Körpers gestatteten, und darum wurde von Anbeginn dieser Gattung von Gruppenporträten die Darstellung einer anatomischen Sektion (ausnahmsweise die Erörterung eines Skelettes) zugrunde gelegt. Es ist nun bezeichnend für die Entwicklungsstufe, die das Gruppenporträt gegen 1600 erreicht hatte, daß in diesen Anatomien von Anbeginn die Demonstration immer nur von einem, dem sogenannten Professor, besorgt erscheint, dem die übrigen als bloße Zuhörer subordiniert sind. Aber in dem Ausmaße dieser Subordination und im Verhalten der Zuhörer zum Professor einerseits, zum Beschauer anderseits lag genug Spielraum für eine konsequente Entwicklung, die gleich jeder anderen in der Kunst jener Zeit in der Richtung eines stetig zunehmenden Subjektivismus verlaufen ist.

Die Anatomie des Dr. Sebastiaen Egbertsz von Aert Pietersz.

Die Anatomie des Dr. Sebastiaen Egbertsz (Tafel 31) im Historischen Museum St. Anthonieswaag, trägt auf einer Stuhllehne in der Mitte die Jahreszahl 1603; doch wissen wir, daß das große Bild mit 29 Figuren bereits einige Jahre früher begonnen und seine Vollendung durch den Ausbruch einer Pest in Amsterdam verzögert worden war. Ist man imstande, von dem Leichnam, der auf dem Seziertische parallel zur Bildfläche, d. h. in der Ebene, ausgestreckt daliegt, und von der Umgebung dieses Raumzentrums abzusehen, so begegnen genau die gleichen Eigentümlichkeiten, die uns schon das Schützenstück von 1599 geboten hatte. Obwohl der primitive Gestus des Handauflegens darin noch wiederholt vorkommt, wird der Beschauer von mehreren Seiten so eindringlich eingeladen, an der Untersuchung des Leichnams teilzunehmen, daß am genremäßigen individuell-momentanen Charakter der Auffassung kein Zweifel übrigbleiben kann. Dabei

sind die Köpfe zum Teil noch stärker geneigt, ist in den Blick noch mehr Gefühlsanteil und persönliches Interesse am Beschauer gelegt als im früheren Falle, so daß sich gerade in diesem für Aert Pietersz' Bedeutung ausschlaggebenden Punkte Steigerung und Fortschritt beobachten läßt.[1] Die Vereinheitlichung durch diese neunundzwanzigfache Aufmerksamkeit auf den Beschauer, den man sich als plötzlich hinzukommend denken möchte, ist eine völlig genügende: durch den Beschauer wird das Stück zu einem Genrebilde[2] abgerundet. Man vergißt darüber im ersten Momente vollständig, daß auch noch eine Handlung im Bilde selbst vorhanden ist, deren Akteur alle übrigen 28 Figuren sich subordinieren sollte. Besinnt man sich endlich darauf, so hat man Mühe, den Mann herauszufinden. Er ist zwar, unter allen, die unmittelbar den Leichnam umringen, der einzig Stehende, wird in voller Halbfigur gesehen und hält die Schere in der Hand; aber durch die reihenmäßige Komposition in der Ebene erscheint er für den oberflächlichen Beschauer in die hintere Reihe von Stehenden einbezogen, und da er von den Nachbarn an Kopflänge überragt wird, übersieht man ihn zunächst sowohl in der oberen als in der unteren Reihe. Durch Komposition und Auffassung ist somit die prädestinierte Subordinationswirkung des Professors von vornherein erfolgreich gebrochen. Ein feiner psychologischer Zug, durch den er sich, allerdings nur für den genauer Prüfenden, von den anderen unterscheidet, liegt darin, daß sein Blick nicht allein nicht senkrecht auf den Beschauer hinläuft, sondern auch den Ausdruck momentan lebhafter Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes individuelles Ziel hin vermissen läßt. Es ist, als ob der Professor, durch das Nahen eines Ankömmlings (oder mehrerer solcher) gestört, das die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer momentan von seinen Worten ablenkt, seine Gedanken beisammenhalten und den Urheber des Zwischenfalles ignorieren wollte, um den Faden der Rede nicht zu verlieren. Jedenfalls ist der Professor zum Unterschiede von den ihm zunächst Stehenden der einzige, der sich dem Beschauer nicht subordiniert.

Dieses Verhalten des Aert Pietersz zur Auffassung seiner Anatomie ist besser als irgendeine andere Erscheinung auf diesem Gebiete geeignet, über das eigentliche Ziel alles holländischen und namentlich des Amsterdamer Kunstwollens mit einem Schlage zu orientieren. Während in diesem Thema alles dazu aufzufordern schien, durch Subordinierung der Chirurgen unter den Professor eine innere Einheit (entsprechend der antiken und italienischen Auffassung) in das Bild

[1] Die vier bis fünf Köpfe von packend individueller Beseelung sind unschwer aus der Menge herauszufinden; doch sind auch die meisten der übrigen einer psychologischen Analyse wert.

[2] Der genremäßige Charakter wird noch durch einige Gegenstände verstärkt, die bei der Sektion notwendig werden konnten, wie ein Messingbecken und eine zweite Schere zu Füßen des Leichnams. Diese Gegenstände sind jetzt aber nicht mehr von symbolischer, sondern von stillebenmäßiger Bedeutung.

zu bringen, zeigt sich der Amsterdamer Meister vor allem bemüht, die äußere Einheit mit dem außerhalb des Bildes befindlichen Subjekt herzustellen. Dies war nun schon die Absicht des Dirck Jacobsz im Jahre 1529 (Tafel 7) gewesen; seither war es aber den holländischen Meistern immer klarer geworden, daß die angestrebte äußere Einheit nur dann am vollkommensten zu erreichen wäre, wenn ihr ein bestimmtes Maß an innerer Einheit im Bilde parallel ginge, was im Schützenstück zuerst zum symbolischen Liebesmahl und sodann zur genremäßigen Präsentation, in der Anatomie — entsprechend der vorgeschrittenen Entwicklungsphase in der Zeit ihres Aufkommens — sofort zur Demonstration des Professors am Leichnam geführt hat. Man darf aber nie vergessen (was namentlich angesichts von Rembrandts Anatomie des Dr. Tulp leider in der Regel geschieht), daß das eigentliche Ziel der holländischen Kunst die äußere Einheit gewesen ist, die innere Einheit hingegen ihr bloß als ein Mittel zur Erreichung jenes obersten Zweckes gegolten hat und daher niemals Selbstzweck werden konnte noch durfte.

Hatte es angesichts des vorhin betrachteten Schützenstückes auf den ersten Blick geschienen, als ob der Meister auf das älteste Gruppenbild des Dirck Jacobsz von 1529 (Tafel 7) zurückgegangen wäre, so erinnert die Komposition der nun in Rede stehenden Anatomie an das Bild des Cornelis Teunissen von 1533 (Tafel 10). Die Leiche bildet zwar ein vollkommen geschlossenes Raumzentrum wie der Tisch im Bilde des Dirck Barendsz von 1566 (Tafel 19); aber hinter der Reihe sitzender Figuren erhebt sich eine zweite, mächtigere von Stehenden, was bei Dirck Barendsz nicht mehr annähernd in gleichem Maße vorkam und uns bis auf Teunissen zurückführt. Und sieht man auf den Hintergrund, so gewahrt man eine neutrale einfarbige Fläche, die wie eine Wandandeutung nach dem Vorbilde des Dirck Jacobsz von 1529 aussieht. Auch die Scheitelhöhe der oberen Köpfe reicht bis nahe an den Rahmen heran, wiewohl nicht so schneidend hart wie im Schützenstücke von 1599.

Wenn das Bild trotz dieser anscheinenden Archaismen selbst gegen Dirck Barendsz einen ungeheuren Fortschritt bedeutet, so liegt dies hauptsächlich an der seither gewonnenen subjektiven Bewegungsfähigkeit der einzelnen Figuren und der größeren Raumlebendigkeit im vorderen Teile der Gruppe. Die hintere Reihe verläuft zwar im allgemeinen horizontal und es fehlt ihr sogar ein beherrschendes Zentrum; aber die einzelnen Elemente der Reihe sind nicht lauter vertikale Achsen, sondern mannigfach in der Diagonale bewegt. Ferner wirkt der Leichnam weit eindringlicher als Raumzentrum als der Tisch bei Dirck Barendsz; denn die Sehhöhe, die seiner Zeichnung zugrunde liegt, ist nun wirklich bis auf das gewöhnliche Maß, wie es der durch die menschliche Durchschnittsgröße bedingten subjektiven Erfahrung entspricht, herabgedrückt. Die Subordination endlich ist

zwar äußerlich peinlich vermieden, aber der naive Beschauer empfindet doch etwas von beruhigender Verteilung der Figuren innerhalb des Ganzen. In der vorderen Gruppe um den Leichnam und zu dessen Seiten ist eine Dreiteilung ganz offenbar durchgeführt: links sieben, in der Mitte und rechts je vier Köpfe. Diesen vorderen Teilgruppen schließen sich nun für den naiven Betrachter auch die entsprechenden Köpfe der hinteren Reihe an, so daß die linke Gruppe bis zum Professor, die mittlere von diesem an bis einschließlich des vierten Kopfes von rechts gezählt reicht, der Rest die rechte Gruppe bildet. Aert Pietersz ist hierin, wie man sieht, schon völlig auf dem Standpunkte angelangt, den die neuere Kunst vor ihrer allermodernsten Phase eingenommen hat: die Gruppierung insgeheim objektivistisch zu ordnen, den Beschauer aber oft selbst mit raffinierten Mitteln im Wahne zu erhalten, daß er ein ganz subjektiv erhaschtes Bild zu sehen bekommt.

Endlich tritt uns jene Verdunklung des Grundes, die wir schon im älteren Bilde dieses Meisters wahrnehmen konnten, hier noch wesentlich gesteigert entgegen. Allerdings scheint das Bild übermalt* und ist daher bei der Beurteilung seines farbigen Aussehens Vorsicht geboten; aber die dunklen Kostüme, die gliederungslose Wand, die tiefen Schatten zwischen den Figuren müssen doch schon in gewissem Grade dem Übermaler vorgelegen haben; und die Übereinstimmung mit dem, wie es scheint, in ursprünglicherem Zustande erhaltenen Bilde von 1599 gibt uns wohl das Recht, Aert Pietersz zu den Vorläufern der eigentlichen holländischen Raum-Helldunkelmaler zu zählen.

Das Regentenstück des Aert Pietersz vom Jahre 1599.

»In Martio a° 1599« lautet die Inschrift auf der Stuhllehne links in der Ecke des Bildes Nr. 1878 des Rijksmuseums (Tafel 32), worin wir hienach das älteste bisher bekannt gewordene Regentenstück zu erkennen haben. Die sechs in Halbfiguren dargestellten Herren waren nicht, was dann sonst die Regel bildete, Vorsteher eines Wohltätigkeitsinstitutes, sondern einer Erwerbsgenossenschaft: der Amsterdamer Tuchmacher. Es sind somit die Vorfahren jener Staalmeesters, die Rembrandt im Jahre 1661/62 verewigt hat, und est ist ein hübscher Zufall, daß dieselbe Korporation von Amsterdamer Kaufleuten sowohl für das älteste wie für das reifste Regentenstück (und das reifste Gruppenporträt überhaupt) das Personenmaterial geliefert hat. Dr. Six schreibt das Bild dem Aert Pietersz zu und manches spricht zugunsten dieser Zuweisung. Es sind dieselben gelben Köpfe, die aus dem Dunkel des Grundes auftauchen, wie wir sie auf den beiden signierten Bildern des Meisters antreffen; nur hat ihre dortige Blässe auf den Wangen jetzt stellenweise einer Rötung Platz gemacht. In der Auffassung aber, die auf den Ausdruck größter geistiger Lebendigkeit durch Anwendung äußerer Bewegungen von Kopf und

* Der dunkelgrüne Hintergrund ist, soweit eine Beurteilung bei der jetzigen Aufstellung möglich ist, wohl nicht übermalt.

Hand gerichtet ist, herrscht hier wie dort vollkommene Übereinstimmung.

Wir sehen also sechs Männer, diesmal mit Hüten auf den Häuptern, den Blick gerade nach der Seite des Beschauers herausrichten. Zwei darunter halten in der Rechten je eine Tuchprobe, ein dritter einen Siegelstempel, ein vierter, rechts oben, einen Gegenstand, der durch den Rahmen teilweise abgeschnitten und dadurch unklar geworden ist, so daß seine Bestimmung Lokalhistorikern überlassen bleiben muß. Ein fünfter zählt an den Fingern seiner Hand und verrät sich dadurch als Kalkulator; der sechste endlich streckt die Rechte direkt gegen den Beschauer heraus und damit ist der entscheidende Gestus gegeben, der die Auffassung dieses Regentenstückes trotz des anscheinenden Symbolismus zur genremäßigen der Unabhängigkeitszeit stempelt. Dieser sechste Vorsteher verrät unzweifelhaft einen momentanen Verkehr mit einem individuellen Subjekt auf seiten des Beschauers und das gleiche haben wir somit von allen übrigen vorauszusetzen. Die Tuchstücke, Siegelstempel usw. sind also nicht Symbole der Gemeinsamkeit, sondern individuelle Attribute der einzelnen und die Einheit wird nicht mehr dadurch hergestellt, daß die Gegenstände gleich Symbolen sich auf alle gemeinsam beziehen, sondern daß das betrachtende Subjekt sie alle gleichzeitig im Bilde nebeneinander wahrnimmt. Daneben bleibt allerdings mit einem bestimmten Bodensatz von Symbolismus, der den Gegenständen zunächst noch anklebt, auch ein unvertilgbarer Rest von Objektivismus erhalten. Daß aber nicht allein jener Sechste, sondern auch alle übrigen in einem momentan individuellen Verkehr mit dem Beschauer zu denken sind, beweist auch die entsprechende Behandlung von Mienen und Händen. Wie eindringlich streckt der eine den Tuchfleck aus und präsentiert der andere auf der flachen Hand den Siegelstempel! Wie forschend und zugleich auffordernd ist der Blick charakterisiert! Besonderes Augenmerk verdient aber der Kalkulierende in der Mitte. Dieses Motiv, das nichts anderes ist als eine Fortsetzung des »Rechners« im Kunsthistorischen Museum in Wien (Tafel 8), ist im höchsten Grade bezeichnend für die Entwicklungsstufe der holländischen Kunst im ersten Drittel des XVII. Jahrhunderts; es begegnet so oft, daß man deutlich erkennt, wie glücklich die Holländer gewesen sind, dieses ihrem Kunstwollen so sehr entsprechende Motiv zu schauen. Es bedeutet reine geistige Arbeit mit abstrakten Elementen (Ziffern) und peinliche Aufmerksamkeit, aber mit sinnfälligen Mitteln wiedergegeben: mit dem unzweideutigen Spiel der Hände, den gekniffenen Augen unter gerunzelten Brauen, dem etwas verschleierten, mehr innerlich als äußerlich forschenden Blick, dem optischen, nicht haptischen Aussehen des Kopfes, den zitternden Schatten, aufgelockerten Umrissen und flockigen Haaren. Trotz dieser lauten äußeren Mittel ist aber der damit gegebene äußere Apparat

zur Versinnlichung der inneren abstrakten Tätigkeit bereits ein weit geringerer als im »Rechner« von 1529, der noch eines Rechenbrettes dazu bedurfte. In den Köpfen der anderen ist mehr das Gemütliche, nach außen Verkehrsbereite, zum Ausdruck gelangt.

Die Auffassung dieses ältesten Regentenstückes ist somit genau dieselbe, wie wir sie in Aert Pietersz' Schützenstück und Anatomie kennengelernt haben: Präsentation eines jeden auf eigene Faust vor dem Beschauer, dessen Hinzutritt das Bild zu einem genremäßigen abschließt. Eine Subordination ist offen vermieden, muß aber wie in jenen Bildern latent vorhanden sein, wobei uns die Wahl des Ältesten zwischen dem Kalkulierenden und dem die Rechte gegen den Beschauer Ausstreckenden offen bleibt.

Die Komposition birgt die gleichen Widersprüche wie bei Aert Pietersz. Die Köpfe sehen so aus, als wenn sie sämtlich in einer Ebene lägen, d. h. sämtlich die gleiche Distanz vom Beschauer einhielten; aber an der Deckung ist klar zu erkennen, daß ihrer vier hintereinander stehen. Die Komposition beruht also wesentlich auf Reihung, aber mit sehr bewegter Scheitellinie; ein klares Zentrum fehlt, aber eine Dreiteilung zu je zwei, zwei und zwei ist nicht zu verkennen. Der umgebende Raum ist überall weggeschnitten; die Figuren beherrschen allein das Interesse. Auch der Hintergrund ist wieder verdunkelt. Aber die Abstufung im Raume und die Verbindung mit demselben versinnlichen erstens die zwei Stuhllehnen im Vordergrund, auf die sich die Insassen stützen, ferner eine rote Wanddecke im Hintergrunde hart unterhalb des Rahmens, die von den Hüten dreier Regenten überschnitten wird. Es ist wohl höchst bezeichnend, daß dem Meister des Bildes diese Lokal- und Raumandeutung notwendig schien, obwohl er im übrigen das Dunkel suchte. Denn seine Kunstabsicht läßt sich gleich derjenigen des mit ihm vielleicht identischen Aert Pietersz* wohl dahin definieren, daß er die momentane Bewegung im Raume an den Köpfen demonstrieren wollte und eine stärkere Betonung der übrigen sichtbaren Dinge der räumlichen Umgebung ihn gestört hätte. Dieses Dunkel ist bereits reiner Raum wie in Rembrandts erster Periode, in der auch diesen das Problem der Köpfe allein interessiert hat; aber um 1600 war es noch ein Dunkel und nicht ein Helldunkel wie bei Rembrandt von Anbeginn.

Die Anfänge der Haarlemer Gruppenporträtmalerei.

Wir sind hiemit in eine Zeitperiode eingetreten, in der neben Amsterdam auch andere holländische Städte an der Entwicklung der Gruppenporträtmalerei teilzunehmen begannen. Von den Meistern,

* Von Aert Pietersz sind noch die Fragmente zweier Schützenstücke, vom einen im Rathaus [Abb. des größeren Fragments in Amsterdam in de 17 eeuw Bd. III Bredius, de Schilderkunst S. 15] und in der St. Anthonieswaag, vom anderen im Reichsmuseum erhalten. Ein nur in Nachzeichnungen erhaltenes Schützenstück vom Jahre 1603 wird ihm von J. Six (Oud Holland 1897) zugewiesen (Tafel 33), auf der Londoner Nachzeichnung ist der Hintergrund räumlich klarer gestaltet als auf der hier abgebildeten Amsterdamer.

die da vor allen anderen Anspruch auf Beachtung erheben dürfen, fällt der Delfter Mierevelt teilweise bereits in die Periode des Aert Pietersz; seine Tätigkeit als Gruppenporträtmaler verdient gewiß eine selbständige Berücksichtigung; aber für die Entwicklung des holländischen Gruppenporträts im ganzen ist sie doch nur von sekundärer Bedeutung gewesen und darf daher aus dieser Darstellung ausgeschlossen bleiben. Das gleiche gilt vom Haager Ravesteyn, dessen Tätigkeit übrigens bereits besser mit der nächsten Entwicklungsstufe, die in Amsterdam Cornelis van der Voort und Werner van Valckert repräsentieren, zu vereinigen wäre. Nur in Haarlem beanspruchen die Anfänge der Gruppenporträtmalerei schon mit Rücksicht auf Frans Hals, der daraus hervorgegangen ist, so allgemeine Bedeutung, daß wir ihnen eingehendere Aufmerksamkeit widmen müssen.

Haarlem ist neben Amsterdam die einzige Stadt Hollands gewesen, wo die Malerei von dem Bestreben geleitet war, über spezielle, vielleicht durch Lokalverhältnisse bedingte Neigungen hinaus zu gemeingültigen Lösungen der Grundprobleme des nationalholländischen Kunstwollens zu gelangen. Im allgemeinen wird sich sagen lassen, daß in Haarlem allezeit mehr die physisch-formale, in Amsterdam mehr die psychische Seite jener Probleme gefördert wurde und innerhalb der psychischen Sphäre wiederum in Haarlem mehr die äußerliche Lebendigkeit des menschenverbindenden Gefühlslebens, in Amsterdam die innere Tiefe des individuellen Gemütslebens. Es begreift sich hienach von vornherein, daß der romanistische Manierismus, dessen Hauptzweck ja die Befreiung der holländischen Malerei von formaler Gebundenheit der Einzelfiguren gewesen ist, in Haarlem einen ganz anderen Nährboden gefunden haben muß als in Amsterdam. Wenn sich in den aufgedonnerten Schützen des Cornelius Ketel trotz aller kecken Bewegungen der schwerfällig befangene Holländer zum Greifen deutlich verriet, so begegnet in Haarlem zur gleichen Zeit ein Meister, der mit den Italienern wetteifern durfte und dessen nackte Figuren jahrzehntelang den übrigen holländischen Malern an Stelle des Aktmodells gedient haben. Von diesem selben Cornelis Cornelisz nun, der noch heute allgemein als Erzmanierist in Grund und Boden verabscheut wird und dessen symptomatische Bedeutung für das Drängen nach Entwicklung und Fortschritt der Malerei im damaligen Haarlem nur deshalb verkannt zu werden pflegt, weil er sich wesentlich auf die Kultivierung der physisch-formalen Elemente beschränkt hat, besitzen wir ein datiertes, von van Mander mit begeisterten Worten beglaubigtes Schützenstück aus dem Jahre 1583 (Tafel 34), gegenwärtig im Frans Hals-Museum zu Haarlem, das in seiner Art einzig dasteht und sowohl das holländische Gruppenporträt als auch den sonst als romanisierenden Historienmaler bekannten Meister von einer völlig eigenartigen und neuen, bisher nicht entfernt nach Gebühr gewürdigten Seite

zeigt.[1] Zur Erklärung namentlich des letzteren Umstandes muß ich gleich vorausschicken, daß das Bild das Jugendwerk eines Einundzwanzigjährigen darstellt und daß derselbe Meister sechzehn Jahre später, wie sich zeigen wird, ganz andere Schützenstücke gemalt hat.

Das Schützenstück des Cornelis Cornelisz vom Jahre 1583.

Wir sehen da in einem Binnenraume, der sich nach hinten mit zwei Fenstern öffnet, 22 Schützen als Halbfiguren um einen Tisch versammelt, die meisten sitzend, wenige stehend; auf dem Tische Speisen, Geschirr und Bestecke, in den Händen mehrerer Teilnehmer Trinkgefäße. Wir haben es also mit einem Liebesmahl zu tun, und daß es ein solches von Schützen ist, lehrt uns der Fahnenträger in der Mitte des Vordergrundes. Diese Erkenntnis verdanken wir aber lediglich unserer antiquarisch-historischen Erfahrung; wer über diese nicht verfügte und bloß als naiver Kunstfreund vor das Bild träte, würde daraus niemals erkennen, daß er da ein Gruppenporträt vor Augen hat, und würde vielmehr unfehlbar ein Genrebild darin erblicken. Es liegt dies daran, daß die Figuren nicht allein nicht mehr ganz oder fast ausschließlich mit dem Beschauer in Verkehr gesetzt sind wie bei Dirck Jakobsz und Aert Pietersz, aber auch nicht mehr in einseitigen Wechselverkehr wie bei Dirck Barendsz und Pieter Isaacsz, sondern in gegenseitigen Wechselverkehr: sei es von Person zur Sache (z.B. zum Trinkgefäße, auf das nun öfter die Aufmerksamkeit des Antlitzes und die Aktion der Hände übereinstimmend gerichtet sind), sei es von Person zu Person. Dieser gegenseitige Wechselverkehr, der das Genrebild in sich zu innerer Einheit abschließt und die Dazwischenkunft des Beschauers, wie sie die Amsterdamer bisher ausnahmslos zu fordern glaubten, nicht mehr beansprucht, ist ein völlig Neues und Überraschendes; denn er hebt mit dieser Außerachtlassung der äußeren Einheit auf den ersten Blick geradezu den Begriff des Gruppenporträts auf.

Auf das Thema der Schützenmahlzeit ist die Gruppenporträtmalerei später noch wiederholt zurückgekommen, und da die Entwicklung im ganzen auf eine Steigerung des Genremäßigen hinauslief, so begreift sich, daß auch die genremäßigen Verkehrsmotive immer größere Beliebtheit fanden. Aber einen solchen Trubel, wie ihn unmittelbar nach Abschluß der streng symbolistischen Periode dieses früheste Haarlemer Schützenstück der genremäßigen Auffassungsperiode zeigt, wird man

[1] Van Mander preist das Bild mit folgenden Worten: »Er lieferte eine Corporalschaft oder Schützenrotte, nach dem Leben porträtiert, auf den Schützenhof oder den alten Doelen zu Haarlem. Das war im Jahre 1583, als ich nach Haarlem zu wohnen kam, und ich war sehr verwundert, hier einen solchen Maler zu finden. Es ist sehr geschickt componiert und alle Personen sind mit ihren Handlungen, Stellungen und persönlichen Neigungen abgebildet: die an Gemeinschaft mitsammen gewohnt waren, reichen einander die Hände, die gerne trinken, halten Kanne oder Glas und so fort, jeder entsprechend seiner Weise. Auch als Ganzes ist das Werk ausserordentlich: die gut getroffenen Köpfe sind sehr packend und flott gemalt, Costüme, Hände und alles Uebrige sind nicht minder vortrefflich, so dass das Stück unter allen anderen allda seinen Platz in Ehren behaupten wird.«

später vergebens suchen. Völlig wie es jeden die subjektive Erfahrung gelehrt hat, sieht er da im Bilde eine anscheinend zwanglose Unterhaltung zerstreuter Gruppen durchgeführt. In der hinteren Reihe gewahrt man einen zurückgelehnten Schützen in hellem Wams, die Linke wie beteuernd an die Brust gelegt, den Kopf seinem Nachbarn zugewendet, der mit seiner Linken die auf dem Tische ruhende Rechte des ersteren ergreift, den Blick dabei voll auf ihm ruhen läßt und die Rechte wie schwörend emporhebt. Es sollte also offenbar ein Verbrüderungsschwur dargestellt sein, wie er schon in einem der frühesten Schützenstücke zum Zwecke symbolischer Vereinheitlichung zur Verwendung gelangt war; das Neue ist hier das Geschlossene des momentanen Vorganges, das aus einer allgemein symbolischen Andeutung ein momentan-individuelles wirkliches Geschehen macht. Aber dabei ist der Maler nicht stehengeblieben: es erscheint noch eine Anzahl benachbarter Schützen in jene Aktion einbezogen und ihr gewissermaßen subordiniert. Ein zwischen den Genannten Stehender legt umarmend die Hand auf die rechte Schulter des ersten, hinter dem ein weiterer sich der Szene zuwendet und dabei die Rechte zum Schwure hebt, während ihm noch ein fünfter, dessen Profilkopf ganz links am Rande des Bildes auftaucht, eine Hand auf die rechte Schulter legt. Es bleiben hienach von der linken Hälfte der hinteren Reihe nur noch zwei Figuren übrig, von denen eine der anderen voll zugekehrt ist, diese hingegen sich zum Beschauer heraus wendet: der einzige Fall einseitigen Wechselverkehres in diesem Bilde, dessen einseitiger Charakter aber bei weitem nicht so scharf und absichtlich hervorgekehrt erscheint als bei Dirck Barendsz und Pieter Isaacsz. Auf der rechten Hälfte der hinteren Reihe sind die Teilgruppen mehr zersplittert. Ein zurückgelehnter Schütze mißt mit dem Blicke den Inhalt seiner Kanne, wohl ob er noch zu einem Brudertrunke mit dem Manne auslangt, der ihm dabei über die Schulter zusieht. Daneben hält ein Schütze, mit gelüftetem Hute in der Linken, mit der Rechten die Kanne hoch, die ein dahinter Stehender mit der Linken ergreift und gleichzeitig die Rechte zum Schwure erhebt; beider Blicke sind dabei einander zugekehrt. Gegen das rechtsseitige Ende hin sind die Figuren loser nebeneinandergesetzt; doch scheint einer in der Mitte derselben durch sein Gespräch, das er mit wirksamer Gebärde der Rechten begleitet, die übrigen zu subordinieren. In der vorderen Reihe, deren Mitglieder größtenteils dem Beschauer den Rücken kehren, beherrscht der Fahnenjunker die Unterhaltung: mit geschulterter Fahne hat er sich erhoben und wendet sich nach rechts mit Worten, die er mit nicht ganz verständlicher Gebärde der gespreizten Finger der Linken begleitet. Zwei bis drei Schützen der rechten Hälfte wenden ihm dabei ihre Aufmerksamkeit zu und auch seine nächsten Nachbarn zur Linken — offenbar gute Kameraden, weil der nähere dem zweiten die Hand auf die Schulter legt — scheinen auf ihn zu

horchen. Da aber rechts einer der Zuhörer zugleich das Glas nahe an den Mund emporhält, ein anderer links die Hand emporhebt, so dürfen wir in der Ansprache des Fahnenjunkers wohl ebenfalls einen Appell zur Verbrüderung vermuten. Nur der unmittelbare Nachbar zur Rechten des Fahnenjunkers, der zwar dem supponierten Appell in einer bis dahin unerhört subjektiven Weise gerecht wird, indem er mit der Rechten das Glas unmittelbar an die Lippen führt, während seine ausgestreckte Linke auf der Armlehne des Sitzes ruht, blickt dabei nach dem Beschauer heraus. Endlich ist auch das Antlitz des letzten Schützen der vorderen Reihe links am Rande voll dem Beschauer zugewendet.

Eine solche Darstellung lebhaften gegenseitigen Wechselverkehres hatte aber zur Voraussetzung die Fähigkeit, den Figuren entsprechende äußere Bewegungen zu verleihen. Über diese verfügte nun Cornelis Cornelisz offenbar schon damals in hohem Grade, so daß van Mander, seinem eigenen Geständnisse nach, dadurch in Erstaunen versetzt wurde. Oberkörper und Köpfe erscheinen von einheitlichen Impulsen bewegt; allerdings vermißt man darin die flüssige Eleganz und Größe der Italiener, aber die groben, fast bäurischen Typen der Schützen lassen sie dem modernen Beschauer nur um so natürlich-wahrer, d. h. subjektiv richtiger erscheinen. Wenn wir ferner von einem romanisierenden Manieristen erwarten, daß er auch die Subordination zur Anwendung gebracht hätte, so sehen wir uns darin allerdings getäuscht; und in dieser Subordinationsscheu verrät sich wiederum der Holländer. Die kommandierenden Chargen sind nicht in einer für uns sofort erkennbaren Weise hervorgehoben und auch der Fahnenjunker[1] subordiniert sich bloß einen geringen Teil der Schützen. Aber so wie er mit der vorderen Reihe im allgemeinen eine zusammenhängende Gruppe bildet, so haben wir auch in der linken Hälfte der hinteren Reihe eine solche Gruppe gefunden und in der rechten Reihe fällt der Schütze mit gelüftetem Hut und emporgehaltener Kanne in der Rechten dermaßen auf, daß seiner Aktion sich die Nachbarn rechts und links wenigstens äußerlich unterordnen. Es ist also in der Auffassung dieses Bildes auch eine Tendenz auf Gruppenteilung enthalten, wobei die einzelnen Gruppen auf Grund der Subordination in sich zu innerer Einheit abgeschlossen werden, aber untereinander das Verhältnis der Koordination festhalten, so daß hier die Gruppen wechselseitig voneinander noch unabhängiger bleiben als in den der Gruppenteilung entbehrenden Amsterdamer Schützenstücken die einzelnen Individuen, die sich bis zu gewissem Grade doch sämtlich dem präsentierenden Kapitän subordinieren mußten.

[1] Für die holländische Subordinationsscheu, der sich die Haarlemer, wie sich in der Folge zeigen wird, noch weniger als die Amsterdamer entziehen konnten, ist der Umstand, daß nicht der Kapitän subordiniert, den die Zeitgenossen allerdings wohl gekannt haben müssen, der aber ohne wirksamere künstlerische Betonung geblieben ist, so daß es für uns nicht erkennbar ist, ganz besonders auffallend und bezeichnend.

Also von welcher Seite her wir das Bild auch betrachten: es gibt sich in erster Linie als Genrebild, als Schmaus und nicht als Gruppenporträt. Daß den Verbrüderungs- und Trinkaktionen hier von Haus aus alle symbolistische Absicht fehlt und vielmehr ein rein momentan-individueller, d. h. genremäßiger Charakter innewohnt, bezeugt uns van Mander als Zeitgenosse in unwiderleglicher Weise, indem er sagt, daß die Schützen im Bilde nach ihren individuellen Gepflogenheiten geschildert waren: »die miteinander gute Kameradschaft hielten, wurden Hand in Hand dargestellt, und die gerne tranken, erhielten ein Glas oder eine Kanne als Attribut«. Die Einheit konnte somit nicht mehr in diesen Dingen gelegen sein, nachdem sie eben ihre allgemein symbolische Bedeutung eingebüßt hatten. Sie lag in der gemeinsamen Veranlassung der Schwüre, Toaste, Trunke: im Schmause als solchem und als Genrebild dieses Inhalts übertrifft dasselbe wenigstens an äußerer Lebendigkeit sogar die Bauernschmäuse des alten Breughel. Nun ist aber doch nicht zu vergessen, daß die Haarlemer Schützen dem Maler nicht ein Genrebild, sondern ein Gruppenporträt in Auftrag gegeben hatten. Bei aller Grundabsicht auf genremäßige Behandlung des Themas konnte Cornelisz doch nicht umhin, auch dem Porträtcharakter der dargestellten Schmausteilnehmer irgendwie gerecht zu werden. Wir müssen daher fragen, worin sich dieser Porträtcharakter verrät und wieweit er der gestellten Aufgabe genügen konnte.

Man hat sich seit jeher gewundert, daß der Erzmanierist Cornelis Cornelisz so individuelle Köpfe malen konnte, und in dieser Hinsicht darf man sogar noch weiter gehen und sagen, daß die individuelle Bildung mancher Köpfe in diesem Gemälde auch einem zünftigen Porträtmaler alle Ehre gemacht hätte, vorausgesetzt, daß dieser sich die Aufgabe gestellt hätte, ein Historien- oder Genrebild mit Porträtköpfen auszustatten. In seinen späteren Bildern — selbst sein Gruppenporträt von 1599 (Tafel 35) eingeschlossen — hat sich der Meister keine solche Mühe mehr genommen. Darin verrät sich also zweifellos eine Rücksichtnahme auf das Porträtmäßige im Schützenstücke von 1583 (Tafel 34). Ferner darf man sich durch solche lebhafte äußere Bewegungen, wie Zurücklehnen und Vorbeugen, den hiedurch bedingten und anscheinenden Trubel nicht täuschen lassen über den zeremoniellen Ernst und die ungelenke Steifheit, d. h. jenes auf den ersten Blick vermißte spezifisch holländische Streben nach äußerer Einheit im Bilde, die namentlich den Verbrüderungsszenen anhaften und ein objektives Paradieren vor dem Beschauer verraten; darin sind vielmehr die Bauernbilder des alten Breughel, die in der äußeren Beweglichkeit gewiß zurückstehen, diesem Schützenmahle entschieden überlegen. Endlich darf noch einmal auf die drei Personen verwiesen werden, die sich direkt nach der Seite des Beschauers herauswenden; einer darunter, rechts neben dem Fahnenjunker, trinkt dabei zugleich aus seinem Glase und verrät damit jenen

archaischen Zwiespalt zwischen physischem und psychischen Impuls (Willen zum Trinken einerseits und ablenkender Aufmerksamkeit nach außen anderseits), der in der Amsterdamer Gruppenporträtmalerei eine so große Rolle spielt, in Haarlem aber nur vereinzelt vorkommt. Es wäre also doch entschieden zu viel gesagt, wenn man das Haarlemer Schützenstück von 1583 schlankweg als Genrebild bezeichnen und das Vorhandensein porträthafter Züge und des Strebens nach äußerer Einheit darin einfach leugnen wollte. Aber soviel bleibt richtig, daß diese letzteren Züge bei weitem nicht ausreichen, um das Bild zu einem vollkommenen Gruppenporträt in national-holländischem Sinne zu stempeln. Schon die ungewöhnlich zahlreichen Profilköpfe lassen sich damit nicht vereinigen, und je genremäßiger, d. h. momentan-lebendiger ein Kopf aufgefaßt ist, desto geringer ist seine Porträtwirkung, wie z. B. der Kopf des Schützen beweist, der den Inhalt seiner Kanne prüft und den wohl noch ein Hals-Schüler wie Jan Molenaer kaum besser erfunden hätte, dem aber die rechte Porträtwirkung abgeht.

Gerade dieses Schützenstück von 1583 liefert den zwingenden Beweis dafür, daß das Porträt dort aufhört, wo das Genre die volle Oberhand gewinnt. Das Genre verlangt möglichst vollständige Verbindung und Verschmelzung der Figuren; es wirkt überhaupt nur als Wechselbeziehung und muß daher die Individualität in gleichem Maße vernichten wie in physischer Beziehung der die Figuren trennende Raum, sobald er der Hauptgegenstand der Darstellung werden soll. Die Steigerung des Genrehaften im Porträt forderte der subjektivistische Zug der Entwicklung; aber das Porträt schlechtweg im Genre aufgehen zu lassen, haben die Holländer schließlich doch immer wieder vermieden, wie sie umgekehrt auch dem Genre bis zu einem gewissen Grade individuelle, porträthafte Züge gewahrt wissen wollten. In Haarlem scheint man anfangs der achtziger Jahre des XVI. Jahrhunderts in der Freude über die errungene Freiheit der äußeren Bewegungen alles andere und darunter auch die objektive Individualität gegenüber der Tendenz auf schrankenlose Verbindung der Einzelfiguren untereinander hintangesetzt zu haben. Und so erklärt sich auch, daß es just ein »Erzmanierist« gewesen ist, der zuerst in völlig radikaler Weise das Gruppenporträt in ein Genrebild umzusetzen versucht hat: als Romanist begehrte er eben vor allem nach geschlossener Handlung und diese konnte im gegebenen Thema nur eine genremäßige sein.

Die Komposition behauptet eine Mittelstellung zwischen Raum- und Linienkomposition. Die erstere ist gebildet durch den Tisch als Raumzentrum; der Augenpunkt ist zwar noch ein ziemlich hoher, aber von der Tischplatte ist wenig zu sehen, da jedes von den vorderen Figuren nicht gedeckte Plätzchen mit Schüsseln, Tellern, Messern und Speisen ausgefüllt ist. Auf der dem Beschauer zugekehrten Seite sitzen

nun fünf Figuren, die den Rücken herauswenden; nur einer davon dreht, wie bei Dirck Barendsz, auch den Kopf heraus, womit Cornelisz offenbar das für ein Porträt und die äußere Einheit unumgänglich Nötige getan zu haben glaubte; denn alle übrigen vier lassen nur das Profil sehen. Die Raumkomposition erscheint damit gegen den Beschauer in weit höherem Maße abgeschlossen als in der zwanzig Jahre später entstandenen Anatomie des Aert Pietersz. Die zwei Reihen vor und hinter dem Tische, in welche die Gesellschaft normalerweise zerfällt, sind absichtlich in den Scheitellinien vielfach gebrochen, um den Eindruck horizontaler Reihung recht gründlich zu verwischen. Die Figuren der vorderen Reihe sind der subjektiven optischen Erfahrung entsprechend größer als die hinteren gebildet und namentlich der Fahnenträger fällt fast wie ein Riese auf. Vergleicht man seinen ungeheuren Mühlsteinkragen mit den weit bescheideneren seiner Nachbarn, so merkt man die Absicht des Malers, auf diese Figur in ähnlicher Weise die Aufmerksamkeit des betrachtenden Subjekts zu lenken wie Correggio in der »Heiligen Nacht« durch die ungeschlachte Bildung seines vom linken Bildrande aus zu betrachtenden Hirten. Die um die Stange gewickelte Fahne wirkt vollends prächtig als Zurückschieber. Endlich trägt auch die Hell- und Dunkelverteilung des im ganzen sehr farbenarmen und eintönigen Bildes dazu bei, vordere und hintere Reihe voneinander zu trennen, wofür namentlich abermals der Fahnenjunker, ferner sein linker Nachbar und ihm gegenüber der zurückgelehnte Schütze im hellen Wams in Betracht kommen.

Allen diesen Mitteln einer gesteigerten subjektiven Raumwirkung mußte Cornelisz natürlich durch in der Ebene verbindende diagonale Linien die Waage zu halten suchen. Hier herrscht die Fahnenstange subordinierend gleich einem Symmetriezentrum, nur daß sie nicht vertikal, sondern diagonal von links oben nach rechts unten verläuft. Links und rechts davon bilden namentlich die zurückgelehnten Schützen mit ihren Achsen Parallelen und erst gegen die Enden hin treten allmählich die Vertikalen ein. Gegendiagonalen, wie sie das italienische Ausgleichsbedürfnis zwingend gefordert hätte, fehlen so gut wie gänzlich. Also selbst in der Linienkomposition erweist sich Cornelisz in diesem Frühwerke als einseitiger Holländer; hatten seine Landsleute früher einseitig die Vertikalrichtung gesucht, so wurde jetzt an ihre Stelle eine einseitige Diagonalrichtung gesetzt. Es fehlt noch jeglicher Kontrapost. Die notwendige Folie zur schneidenden Diagonale der Fahnenstange liefern dagegen einige Vertikale und Horizontale, die namentlich durch die Fensterrahmen dargeboten waren.

Zum Schlusse haben wir noch einen Blick auf den Hintergrund zu werfen. Er ist durch eine Wand geschlossen, zwischen welcher und den Figuren noch kein Luftraum zirkuliert, so daß die Figuren der

hinteren Reihe, die schon unter sich ein unnatürliches, luftloses Gedränge bilden, zwischen dem Tische und der Wand gleichsam eingeklemmt erscheinen. Dagegen zeigt der Ausblick ins Freie durch das linke Fenster einen überraschenden Fortschritt. Wir sehen hier nur die Zweige von Bäumen mit herabhängendem Laube in greifbarer Nähe, die Kronen oben durch den Rahmen weggeschnitten, dazwischen aber nichts als helle Luft. Es bedurfte somit nicht mehr der fernen Berge und Städte, um die unendliche Raumhülle der Vordergrundfiguren symbolisch anzudeuten: der Himmel allein wird hier schon als endloser Luftraum gefaßt.

Das Schützenstück des Cornelis Cornelisz aus dem Jahre 1583 wurde im vorstehenden nicht allein darum so genau analysiert, um eine gerechtere Beurteilung des Meisters und seiner Stellung innerhalb der Entwicklungsgeschichte der holländischen Malerei durch Nachweis seiner spezifisch holländischen Anfänge und der Notwendigkeit selbst seines späteren manieristischen Umschwunges für die holländische Malerei anzubahnen, sondern auch um der Bedeutung willen, die dieses Bild für die Gruppenporträtmalerei überhaupt beanspruchen darf. Denn obwohl die hiemit gebotene Lösung unmöglich eine definitive sein konnte, weil sie das porträthafte Moment und die äußere Einheit allzusehr hintansetzte, war sie doch insofern eine bahnbrechende, als sie zum ersten Male den gegenseitigen Wechselverkehr, die Vorbedingung jeder inneren Einheit, einzuführen gewagt und auch die Raumkomposition in weit höherem Maße als die Amsterdamer anzuwenden versucht hat. Frans Hals hat in seinem ältesten Schützenstücke von 1616 unmittelbar daran angeknüpft und, wie sich zeigen wird, sogar das Haltungsmotiv für einige Figuren aus einem Corneliszschen Bilde übernommen. Die Erkenntnis dessen aber, worin er in seinem Jugendwerke über das Ziel geschossen hat, ist Cornelis Cornelisz selbst bald aufgegangen; denn wir besitzen noch ein zweites Gruppenporträt von ihm, das jener Erkenntnis vielfach Rechnung getragen zeigt.

Das Schützenstück des Cornelis Cornelisz vom Jahre 1599.

Es ist wiederum eine Schützenmahlzeit (Tafel 35), signiert und datiert 1599 und, wie vorige, im Haarlemer städtischen Museum aufbewahrt. Der Katalog bezeichnet das Bild als »Festmahl der Offiziere des alten Schützendoelen«, was auch durch die Kostüme bestätigt wird. Man ersieht daraus, daß die Organisation der Haarlemer Schützen nach der Reform eine etwas andere gewesen ist als jene der Amsterdamer. Zwar ist auch in Haarlem die neue Ordnung an die alten Doelen gebunden geblieben; aber während diese in Amsterdam fast alle Bedeutung verloren und sich in Kompagnien, Halbkompagnien und Korporalschaften zersplitterten, behauptete sich in Haarlem das aus dem Doelen hervorgegangene Schützenkorps auch nach außen hin als ein Ganzes. So erklärt sich, daß uns auf den Amsterdamer Schützenbildern seit Cornelis Ketel nebst den gemeinen Schützen stets ein Kapitän, ein Leutnant

und ein Fahnenjunker als Offiziere begegnet waren, während auf den Haarlemer Bildern, namentlich von Frans Hals an, eine größere Anzahl von Offizieren (worunter in der Regel auch eine Mehrzahl von Fahnenjunkern) versammelt erscheint, der gemeine Schütze hingegen allmählich vollständig daraus verschwindet. Damit ist aber zugleich gesagt, daß die Organisation in Haarlem eine mehr aristokratische geworden ist, während sie in Amsterdam den demokratischen Charakter treuer festgehalten hat. Dafür konnte sich in Amsterdam die Subordination unter den Kapitän kräftiger entfalten als in Haarlem, wo der kommandierte gemeine Schütze in Wegfall kam und die Offiziere einander naturgemäß die Waage hielten. Dies hilft auch die Entwicklung der Auffassung des Gruppenporträts hier und dort von vornherein richtiger verstehen. Die einer (natürlich stets in beschränkten Grenzen verbleibenden) Subordination zugänglichen Amsterdamer wurden dadurch namentlich unter Rembrandt nahezu an die Grenze des Historienbildes geführt, während die Haarlemer zwar von Anbeginn, wie wir soeben gesehen haben, ein bestimmtes Maß innerer Einheit in das von ihnen genremäßig aufgefaßte Gruppenporträt gebracht haben, aber dafür lange nicht über die Koordination der für sich durch Subordination zu innerer Einheit abgeschlossenen Teilgruppen hinausgegangen sind. In Haarlem ist es daher zu einer Anatomie, die in Amsterdam von Anbeginn auf einer wenn auch bescheidenen Subordination aller unter einen aufgebaut war, überhaupt niemals, zu einem Regentenstück erst spät und dann, wie sich zeigen wird, offenbar unter Amsterdamer Einflusse gekommen ist.

Kommt man frisch von der Betrachtung des Schützenstückes von 1583 (Tafel 34) vor dieses Bild (Tafel 35), so meint man einen ganz anderen Meister vor sich zu haben. Es liegt dies in erster Linie in der äußeren Ruhe, feierlichen Gelassenheit und vornehmen Haltung, die nun an Stelle des wogenden Trubels und der plebejischen Typen und Bewegungen von vorhin getreten ist. Je zwei Schützen sitzen (mit Ausnahme eines einzigen stehenden) an jeder Seite des quadratischen Tisches; vier stehen dahinter gegen die Fensterwand zu; alle sind sie ungefähr als Halbfiguren sichtbar. Es fällt sofort auf, daß, während früher bloß drei von 22 Schützen auf den Beschauer sahen, jetzt die volle Hälfte, und zwar die dem Beschauer näheren im vorderen Halbkreise, den Blick aus dem Bilde heraussendet und somit die Aufmerksamkeit nicht den Kameraden im Bilde, sondern irgendwelchen Zielpunkten außerhalb des Bildes zuwendet. Die zwei Schützen, die mit dem Rücken gegen den Beschauer sitzen, blicken unter so spitzem Winkel zur Bildfläche heraus, daß der Beschauer im modernen Sinne nicht als Ziel vorausgesetzt sein kann, welche Zersplitterung und Vervielfältigung des »Beschauers« noch eine bei einem Romanisten begreifliche relativ objektive Auffassung des Subjekts (Teunissen, Ketel) verrät; da anderseits beide die Rechte zu momentan-

individueller Begrüßung dem Ziele ihrer Aufmerksamkeit entgegenstrecken, müssen wir annehmen, daß sie eines oder mehrerer Freunde (nahender Kameraden?) ansichtig geworden sind. Der zur rechten Seite des Tisches Sitzende schneidet auf der Schüssel Geflügel, und da er gleichzeitig nach dem Beschauer blickt, scheint er ebenfalls einen außerhalb Stehenden zum Schmause einzuladen. Wir sehen somit Cornelisz in diesem Bilde zur alten Gepflogenheit der Amsterdamer übergehen, die ebenfalls durch Aufmerksamkeit des einzelnen nach der Seite des Beschauers eine bestimmte Einheit ins Bild zu bringen trachteten und dabei die porträthafte Vollansicht des Antlitzes und Handlungslosigkeit der Figur überhaupt wahren konnten. Aber dieses einseitige Herausstarren hätte dem erfolgreichen Romanisten nicht genügt; und so hat er wenigstens die hinteren sechs Figuren in genremäßige Verbindung untereinander gebracht, indem er sie zu zwei geschlossenen Gruppen vereinigte. Die vordere der beiden, gebildet aus den zwei Schützen, die dem Beschauer gerade gegenüber sitzen, ist zwar auch nicht so völlig geschlossen wie die analogen Verbrüderungsszenen von 1583 (Tafel 34) und hat vielmehr etwas von dem einseitigen Verkehr der Amsterdamer angenommen. Denn der passive Partner der Szene blickt nicht auf den anderen, sondern schräg aus dem Bilde heraus und legt bloß die Rechte an die Brust, während der aktive zwar nicht bloß durch Handaufschlag und Darbringung des gefüllten Weinglases, sondern auch durch Profilwendung zum Nachbar sein Interesse an diesem kundgibt, aber selbst in der Profilhaltung des Kopfes etwas Gezwungenes verrät, das nur aus dem Konflikt zwischen den widerstreitenden Anforderungen des Porträts und des Genres zu erklären ist. In den hintersten vier Figuren hat sich aber Cornelis Cornelisz über den erwähnten Konflikt schlankweg hinwegsetzen zu dürfen geglaubt, indem er hier teilweise das Porträt opferte, so wie er in den vorderen Figuren die innere Einheit geopfert hatte. Die vier Figuren sind zu einem Fahneneidschwur vereinigt, den ein Schütze rechts von der Fahne leistet, die ihm der Fahnenjunker hinhält, während ein älterer Schützenoffizier den Eid abnimmt, was er durch die vorgestreckte linke Hand andeutet, und ein vierter mit Hellebarde dem Eidleistenden im Rücken assistiert. Dieser letztere sowie der Eidleistende selbst blicken geradewegs auf den Eidabnehmer und sind daher im reinen Profil gegeben, womit die Porträtwirkung so gut wie vernichtet ist. Der Eidabnehmer, der seinerseits den Beeideten direkt ins Auge faßt, konnte in Dreiviertelansicht wiedergegeben werden, der Fahnenjunker, der sich halb nach jenem umwendet, sogar nahezu en face. Wir haben somit eine geschlossene Genreszene vor uns, die wir ihres ernsten, feierlichen Charakters halber sogar für eine Historienszene ansehen dürften; sie war aber dadurch erkauft, daß zwei Figuren, die offenbar in der Gemeinschaft nicht viel zu bedeuten hatten, des porträthaften Charakters nahezu gänzlich verlustig gegangen sind.

Die Lösung, die hier Cornelis Cornelisz für die Auffassung des Gruppenporträts gefunden hat, läßt sich somit dahin definieren, daß er namentlich die vorderen Figuren, gleich den Amsterdamern, in offene genrehafte Verbindung mit außerhalb des Bildes zu denkenden Personen (äußere Einheit) gesetzt, die hinteren Figuren dagegen, wie schon 1583, in geschlossene wechselseitige Verbindung untereinander (innere Einheit) gebracht hat. Genau dieselbe Auffassung werden wir später in den ältesten Gruppenporträten des Frans Hals antreffen. Man kann sie als typische Haarlemer Auffassung bezeichnen. Gegenüber dem Bilde von 1583 beruht aber der Fortschritt darin, daß dort der innere (Schmaus) und äußere (Porträt) Zusammenhang im Bilde gänzlich auseinanderfielen, während jetzt die mit dem Beschauer verkehrenden Porträtfiguren des Vordergrundes zu der geschlossenen Genreszene dahinter überleiten. Die Amsterdamer Neigung, alle Figuren mit dem Beschauer zu verbinden, hat dagegen in Haarlem während der ganzen zweiten Periode der holländischen Gruppenporträtmalerei noch keinen Anklang gefunden.

Der Subordination in der Auffassung durch Hervorhebung der Chargen ist hier eher in noch höherem Maße ausgewichen als 1583. Der Fahnenjunker fällt zwar auch diesmal auf den ersten Blick auf; seine mäßig subordinierende Rolle von vormals ist aber jetzt merklich eingeschränkt, denn er ist gleich den zwei Schützen im Profil dem Eidabnehmer subordiniert, ja mit dem gesenkten Blicke und der an die Brust gelegten Rechten macht er geradezu einen devoten Eindruck. Der die hintere Teilgruppe sich subordinierende Eidabnehmer ist aber nicht etwa der Kapitän; denn es kann keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß der Mann unter dem Baldachin und mit dem Federbarett auf dem Haupte, der das Glas zierlich mit der Rechten vor sich hinhält und ins Blaue schaut, der Kapitän sein muß. Der Romanist Cornelis Cornelisz hat somit als echter Holländer die Hervorhebung der obersten Chargen auf zwei beschränkt, die eine darunter — den Fahnenjunker — deutlich einem Dritten subordiniert und dem Kapitän eine völlig nichtssagende Rolle zugewiesen. Hingegen erscheinen die zwei im Profil dargestellten gemeinen Schützen in ihrer äußeren Erscheinung derart subordiniert, wie es sich ebenfalls ein Amsterdamer Schütze zur selben Zeit nicht hätte gefallen lassen.

Die geschilderten Änderungen in der Auffassung waren offenbar von der Empfindung diktiert worden, dem Bilde in höherem Maße, als dies im Jahre 1583 der Fall gewesen war, den Charakter eines Gruppenporträts verleihen zu müssen, und diese Absicht ist zweifellos erfüllt worden. Dies ergibt schon der erste Eindruck des Bildes, der in ganz anderer Weise als jenes frühere an die Amsterdamer Gruppenporträte erinnert. Eine andere Frage aber ist es, ob die einzelnen Köpfe an Porträtwahrheit gewonnen haben, wiewohl sie jetzt,

abgesehen von den zwei Profilköpfen, sich voller dem Beschauer zuwenden und auch des entindividualisierenden gegenseitigen Wechselverkehres zum größeren Teile entkleidet erscheinen. Diese Frage muß schlankweg verneint werden und darin verrät sich der manieristische Historienmaler, der über dem Streben nach Beherrschung der allgemeinen Einheit in den durch Linien umschriebenen Bewegungen das Interesse für das Sonderleben der Teile eingebüßt hatte. Fast in allen Köpfen kehrt ein länglicher Typus mit zugespitztem Barte, langer Nase und glatten Wangen wieder, der viele darunter wie Brüder erscheinen läßt. Zu dem oberflächlichen Typus gesellt sich zumeist ein charakterloser Blick, dem nur in einzelnen Köpfen das unvertilgbare holländische Streben nach Versinnlichung der Aufmerksamkeit momentan-individuelles Leben leiht. Dazu gesellt sich das Modisch-Konventionelle in Kleidung und Frisur, Haltung und Gebärden, das zwar im Sinne der Einheit wirkt, aber der individuellen Charakteristik entgegenarbeitet. Sogar die manierierten Bewegungsmotive erscheinen zur Ruhe gebracht und kaum der stehende Schütze im Vordergrunde erinnert entfernt an die aufgebauschten Offiziere, die Hendrik Goltzius, der engste Gesinnungsgenosse des Cornelis Cornelisz, ungefähr in den gleichen Jahren in Kupfer gestochen hat. Als Gruppenporträt ist also zwar das Bild von 1599 seinem Vorläufer von 1583 überlegen; als Einzelporträte reichen die späteren Köpfe nicht entfernt an die früheren heran.

Den gleichen Charakter äußerer Beruhigung bietet eine Betrachtung der Komposition. Die Köpfe sind ganz auffallend in Gruppen zu je zweien verteilt, die untereinander, allerdings in lockerer Weise, das gesetzliche Schema der versetzten Reihung einhalten. Außerdem sind wieder die einseitigen Diagonalen in ihrer in der Ebene verbindenden Funktion zur Anwendung gebracht; sie laufen abermals von links oben nach rechts unten und werden nicht mehr durch Fahnenstangen und schräge Oberkörper, sondern durch Köpfe, Halskrausen und heller beleuchtete Schärpen gebildet. Die Gegendiagonalen, worunter die Fahnenstange, sind nur ganz schwach ausgeprägt. Trotz dieser gesteigerten Betonung des Ebenenelements hat auch die Raumkomposition ganz entschiedene Fortschritte gemacht. Die Figuren gruppieren sich nun viel freier um das Raumzentrum des Tisches, wiewohl eine eigentliche Malerei der dazwischen zirkulierenden Luft auch hier noch nicht angestrebt ist. Im Sinne eines vorhandenen freien Binnenraumes wirkt ferner der Baldachin über dem Sitze des Kapitäns; dagegen sind so drastische Zurückschiebungsmittel wie die Fahnenstange im Stücke von 1583 hier allerdings nicht mehr zur Anwendung gelangt. Durch die zwei Flügel des Fensters erblickt man abermals die großen Blattzweige davorstehender Bäume, die sich gegen den hellen Lufthimmel scharf abzeichnen, aber von dem letzteren nicht viel sehen lassen.

Die Ansprüche auf subjektive Raumwahrheit waren eben auch in Haarlem seit 16 Jahren größer geworden: Cornelis Cornelisz hat dieser Wandlung Rechnung getragen, aber gleichzeitig auch die in der objektiven Ebene verbindenden Linienelemente verstärkt, indem er die grundsätzliche Brechung der Horizontalen aufgab und seine Teilgruppen annähernd in das Linienschema der versetzten Reihung brachte. Wir kennen diese seit 1534 und 1563; nur sind jetzt an Stelle der dortigen Einzelköpfe Kopfgruppen zu je zweien getreten.

Daß man die grundlegende Bedeutung des Cornelis Cornelisz für alle spätere Entwicklung des Haarlemer Gruppenporträts verkennen konnte, erklärt sich aus dem Mißverständnisse, das im romanistischen Manierismus der Holländer vom Ende des XVI. Jahrhunderts einen pathologischen Zustand und nicht ein naturnotwendiges Ferment für alle folgende Entwicklung erkennen wollte. Die Tätigkeit des Cornelis Cornelisz auf diesem Gebiete ist selbst auf die Amsterdamer nicht ganz ohne Eindruck geblieben; wenigstens erwähnt van Mander im Appendix, daß einer von den Schülern des Cornelisz, Gerrit Pietersz, im Jahre 1604 nach Amsterdam berufen wurde, um für den dortigen Sebastiansdoelen ein Schützenstück zu malen, das auch ganz besonders gut ausgefallen sein soll. Hymans hat in seiner van Mander-Ausgabe im Leben des Cornelis Cornelisz das eben erwähnte Bild, vermutlich aus Versehen, diesem Meister selbst zugeteilt. Dasselbe scheint leider nicht erhalten geblieben zu sein.*

Das Schützenstück des Frans Pietersz Grebber vom Jahre 1619.

Zwischen Cornelis Cornelisz und Frans Hals ist Frans Pietersz Grebber der beliebteste Haarlemer Gruppenporträtmaler gewesen; seine Werke datieren zumeist noch aus der Zeit, als Frans Hals sein erstes bahnbrechendes Stück von 1616 bereits geschaffen hatte; aber da war seine Bedeutung bereits im Schwinden begriffen. Dagegen mochte sein großes Schützenstück (Tafel 37) mit 46 Figuren vom Jahre 1619,** gegenwärtig im Haarlemer städtischen Museum, genau dasjenige getroffen haben, was seine damaligen Mitbürger vom Maler verlangten. Das Thema der Mahlzeit ist darin zwar festgehalten, aber den Eindruck beherrscht doch eine Disposition in zwei Reihen hintereinander, die die Funktion des Raumzentrums stark zurückdrängt. In der Auffassung begegnet ein vielfaches passives Herausblicken zum Beschauer, das nur selten mit einem momentanen Gestus gepaart ist. Ferner eine ganze Anzahl kleiner Gruppen, deren Glieder nach Haarlemer Art zu wechselseitigem Verkehre sich vereinigen, aber dabei die Eigentümlichkeit zeigen, daß sie häufig zu gleicher Zeit auch

* Das Bild von Gerrit Pietersz — die Kompagnie des Hauptmannes Jan Jansz Carel und des Leutnants Thys Pietersz Schrijver, 1604 —, ein Schützenstück mit 23 Figuren, ist erhalten und befindet sich im Reichsmuseum in Amsterdam Nr. 1881 (Tafel 36).

** Riegl las irrtümlich 1610 und datierte dadurch das 1619 signierte Bild vor die Werke von Frans Hals.

direkt dem Beschauer Aufmerksamkeit widmen (was an den einseitigen Verkehr der Amsterdamer gemahnt) und die wechselseitige Aufmerksamkeit durch handgreifliche Mittel zu erregen suchen. Man sehe gleich im Vordergrunde, dessen Figuren ja vor allem anderen gesehen werden sollten, wie der Fahnenträger von seinem Nachbar, der auf ihn einspricht, zugleich mit der äußeren Handfläche am Arme berührt wird; wie des letzteren Nachbar, der nach dem Beschauer sieht, von dem daneben Sitzenden, der sich ihm mit stark geneigtem Oberkörper zuwendet, am Mantel gefaßt wird; wie ein hinter diesem sitzender Schütze, der einen Braten zerlegen will, den Kopf über die Achsel zurückwendet, weil ihm ein anderer die Hand auf die Schulter gelegt hat und seine Aufmerksamkeit dadurch herausfordert. Man beachte ferner, wie sich zwischen die beiden einander zugewandten Köpfe der letzterwähnten Gruppe ein dritter Kopf hineinschiebt, dessen Eigner ein Glas vor sich hält und sich um die zwei, die er nun trennt, gar nicht bekümmert; und wie ähnlich auch zwischen den je zwei Figuren der zuerst erwähnten zwei Gruppen stets ein bis zwei Köpfe, deren Aufmerksamkeit nach ganz anderer Seite gelenkt ist, eingeschoben sind und das gleiche an einer Gruppe auf der Estrade, genau oberhalb der vorher an dritter Stelle besprochenen, zu beobachten ist. Einem ähnlichen Bedürfnisse, psychisch zusammengehörige Gruppen durch physische Einschübe zu trennen, mögen ferner auch die Beziehungen zweier Figuren der linken Hälfte ihre Aufnahme verdanken, von denen eine, am linken Ende der Tafel aufgestandene, das Glas gegen die andere, sich mit dem Ellbogen auffallend über die Estradenbrüstung herüberneigende wendet und ihr zuzutrinken scheint. Es kann damit nichts anderes beabsichtigt gewesen sein, als was schon Cornelisz in seinem Schützenstücke von 1599 versucht hatte: neben der Zersplitterung des Ganzen in einzelne koordinierte Genregruppen zugleich ein bestimmtes Maß der vom holländischen Geiste geforderten äußeren Einheit des Bildganzen herbeizuführen. Drei Personen sehen wir überhaupt nur ein einziges Mal zu einer psychischen Gruppe vereinigt, und zwar in der Mitte der hinteren Langseite der Tafel, unter ersichtlicher Anlehnung an die Verbrüderungszene des Cornelis Cornelisz von 1583 (Tafel 34): alle drei machen sich mit einer großen Kanne zu schaffen, die der eine mit beiden Händen schräg vor sich hält, während die zwei anderen mit Zeigefingern darauf weisen; von diesen legt wieder der zweite dem dritten den Arm um die Schultern und dieser blickt auf den Beschauer heraus, den er somit auf die Szene aufmerksam macht. Die drei sind sich also dessen bewußt, daß ihnen jemand außerhalb des Bildes zuschaut, und sie suchen ihn sogar in die Gruppe hineinzuziehen; dadurch leidet aber der innere Zusammenhang der genremäßigen Handlung (Verbrüderung), ohne gleichwohl durch die Einbeziehung des Beschauers einen einheitlichen Abschluß zu erfahren.

Das Problem, das, wie schon angedeutet wurde, die Entwicklung fürderhin in Haarlem wie in Amsterdam durchaus beherrscht — zwischen den Figuren des Gruppenporträts zugleich sowohl einen geschlossenen inneren als auch einen den Beschauer umfassenden äußeren Zusammenhang herzustellen —, erscheint auch in diesem Bilde des Frans P. Grebber in origineller Weise in Angriff genommen, aber zu keiner ausgleichenden Lösung gebracht. Gerade von diesem Punkte aus sieht man klar, welche Aufgabe Frans Hals zu lösen hatte und wie unvollkommene Vorarbeiten er in dieser Hinsicht vorgefunden hat. Frans Grebber war gleichwohl ohne Zweifel einer der tüchtigsten Porträtmaler seiner Zeit und zum Beweise dessen genügt es, bloß die Köpfe unseres Bildes im Vordergrunde rechts und auf der Estrade zu durchmustern.

In der Komposition herrscht, wie schon erwähnt wurde, der Eindruck ebener Reihung; aber die Reihen sind, wie schon 1583, weder von horizontalen Scheitellinien abgeschlossen noch aus vertikalen Elementen gebildet, sondern die Scheitellinie ist in ziemlich regelmäßigem Zickzack gebrochen und die Achsen der Köpfe und Rümpfe öfter schiefgestellt. Die Richtung ist dabei nicht mehr die einheitliche wie bei Cornelisz selbst noch 1599, namentlich aber 1583, aber auch nicht wie bei den Italienern in der Weise abwechselnd, daß daraus große Liniengegensätze resultieren, sondern eine möglichst oft und im kleinen variierende, was nicht die ausgleichende Wirkung von großen Kontraposten, sondern diejenige flimmernd unruhiger, rastlos wiederkehrender Gegensätze zum Resultate hat. Dadurch ist wohl die ruhige einheitliche Wirkung einer Ebenkomposition aufgehoben, aber anderseits noch keine Raumkomposition erzielt. Auch in dieser Beziehung hatte also Frans Hals ein Problem zu lösen. Ein Fortschritt in der Richtung auf Raumwahrheit zeigt sich gleichwohl nicht allein in der Lokalisierung der hinteren Reihe auf einer Estrade durch Andeutung von Stufen, über welche einige Figuren rechts herabschreiten, was in Amsterdam mindestens schon sieben Jahre früher versucht worden war,[1] sondern namentlich in der leeren dunklen Fläche über der rechten Hälfte der Schützen, die gleichsam die diagonale Ergänzung zu dem Raumzentrum des Tisches im Vordergrunde bildet. Es ist zwar noch kein Versuch gemacht, diese leere Fläche mit Luft auszufüllen; aber es muß doch bemerkt werden, daß eine so niedrige Scheitellinie der Figuren in einem Binnenraume, obendrein in demonstrativem Gegensatze zu der überhöhten nebenan auf der Estrade, bisher in keinem Schützenbilde anzutreffen war: eine Konzession an das Nichtfigürliche, Nichtkörperliche im Bilde, die gerade im Porträt schwer zu erringen war und daher als Vorbote der Entwicklung im XVII. Jahrhundert beachtet zu werden verdient.

[1] Den Beweis liefert ein in Skizze erhaltenes Bild der Korporalschaft des Kapitäns Adriaan Pietersz Raep aus dem Jahre 1603 (Tafel 33).

Die Lösung des Problems der äußeren Einheit in Raum und Zeit in der Amsterdamer Gruppenporträtmalerei.

Nicht mehr als 17 Kilometer trennen Amsterdam von Haarlem und doch hat jede der beiden Städte mindestens ein halbes Jahrhundert lang so gut wie ausschließlich an dem ihr eigentümlichen Schema des Gruppenporträts festgehalten. Die Haarlemer Manier, die ganze Gesellschaft in eine Reihe von kleinen Genregruppen aufzulösen, die zum Teil in sich eine innere Einheit, zum anderen Teil mit dem Beschauer eine äußere Einheit bildeten, hat in Amsterdam höchstens ganz vereinzelt und ohne jede ersichtliche Nachfolge Eingang gefunden. Als Beispiel dafür möge das mit der Jahrzahl 1613 versehene Bild Nr. 2291 des Rijksmuseums (Tafel 38) dienen, das der Katalog dem Frans Badens zuschreiben möchte, weil sich in den alten Listen ein Gruppenporträt dieses Meisters erwähnt findet; da aber zum letzteren ein abweichendes Datum (1618) vermerkt ist, hat Dr. J. Six das Bild dem Badens ab- und dafür dem Amsterdamer Jan Tengnagel zugesprochen.* Das Bild erweckt zwar weder mit seinen Detaileigenschaften noch um der historischen Bedeutung willen ein tieferes Interesse und soll uns eben nur als Beispiel dafür dienen, wie auch in Amsterdam gelegentlich von der Regel eine Ausnahme gemacht wurde, die aber in der Entwicklung im großen nicht die geringsten Spuren hinterlassen hat.

Die Auffassung des Bildes — eine Schützenmahlzeit mit 17 Figuren — zeigt eine vollkommene Zersplitterung in kleine Gruppen, die zwar in sich geschlossen sind, aber weder untereinander noch mit dem Beschauer eine Einheit bilden. Im vordersten Grunde tritt an ein mit Schützen besetztes Tischchen ein schüchterner Fahnenjunker heran und fragt, ob nicht auch für ihn ein Plätzchen wäre. Der Kapitän, kenntlich an der übergewaltigen Körperbildung und an dem Hut, den er allein auf dem Kopfe trägt, wendet sich dem Ankömmling zu und lädt ihn mit kurzer Handbewegung ein, neben ihm auf einem Polsterschemel Platz zu nehmen, den ein dritter eben geräumt hat und nun auch seinerseits mit komischer Zeremoniosität dem Fahnenjunker anbietet. Dahinter sitzen am Tische drei Figuren: einer schneidet ein Brot, ein zweiter fällt ihm dabei in die Hand und beide blicken einander an, ein dritter schiebt sich dazwischen und läßt sich von einem vierten den Römer einschenken. Links dahinter vier Schützen in einer Verbrüderungsszene, rechts ein Kalkulierender mit dem uns von Tafel 32 her bekannten Spiel der Hände, wobei ihm zwei zuhören; endlich eine Gruppe von dreien ganz rechts vorne, von denen einer dem anderen die Weinkanne wegnehmen will, während der dritte sein leeres Glas umstülpt und damit auch seinerseits ein Anrecht auf den Inhalt der Kanne geltend macht.

* J. Six hat (Oud Holland 1903) ein zweites nur in Nachzeichnung erhaltenes Schützenstück (Tafel 39) Tengnagel zugesprochen; in diesem ist die genremäßige Behandlung noch weiter getrieben, es ist als Vorbild für manche Figuren der Nachtwache von Rembrandt wichtig (vgl. auch H. Schneider, Der Maler Jan Tengnagel, Oud Holland, 1921).

Dieses Gruppenporträt erscheint hienach noch vollkommener in ein Genrebild übergeführt, als selbst Cornelis Cornelisz im Jahre 1583 gewagt hatte. Bloß drei Figuren blicken nach der Seite des Beschauers heraus und bei jeder ist dies gleichsam eine zufällige Abirrung des Blickes, der da draußen eigentlich nichts zu suchen hat. Ein wirklicher Porträtmaler hätte sich niemals so weit eingelassen; und daß der Meister dieses Bildes kein rechter Porträtmaler gewesen ist, beweisen auch seine Porträtköpfe, unter denen sich zwar zwei bis drei leidlich gelungene finden, während alle übrigen einen fast uniformen Typus, namentlich in der Augenbildung, aufweisen. Es ist aber anderseits auch kein gutes Genrebild geworden; denn die meisten Köpfe verraten doch äußerlich durch eine unverkennbare Gezwungenheit und Befangenheit, daß sie sich eines Beschauers bewußt sind. In der Komposition hat es dieser Maler ebenfalls auf eine Teilung in Gruppen abgesehen gehabt, wobei er die Raumkomposition um einen zentralen Tisch mit der symmetrischen Komposition in der Ebene zu verbinden trachtete. In der Mittelachse klafft aber eine Lücke zwischen beiden Figurenhälften und damit entfällt jede beherrschende Mittelfigur, an deren Stelle ein leerer Raum tritt. In der Komposition erscheint also die vollendete Subordination in derselben Weise vermieden wie in der Auffassung, nach welcher der Kapitän ebenfalls kaum eine Teilgruppe sich subordiniert und nur durch rein äußerliche Mittel kenntlich gemacht erscheint.

Gegenüber solchen vereinzelten und bedeutungslosen Ausnahmen hielt die spezifische Amsterdamer Auffassung des Gruppenporträts fortdauernd unverrückbar fest an dem obersten Postulate der äußeren Einheit, das ist der Einheit mit dem (in Mehrzahl gedachten) Beschauer außerhalb des Bildes, neben welcher die innere Einheit nur als untergeordnetes Hilfsmittel Zulaß finden konnte. Jeder gegenseitige Wechselverkehr von Figuren innerhalb des Bildes, wie ihn die Haarlemer begünstigten und der wenigstens einem Teile der Figuren eine innere Einheit gab, blieb in Amsterdam zunächst grundsätzlich ausgeschlossen. Die Einzelfiguren durften niemals wechselseitig zueinander, sondern nur zum Beschauer in ein Subordinationsverhältnis treten. Dieses Verhältnis trachtete man aber seit dem Beginne der zweiten Periode in Raum und Zeit zunehmend zu individualisieren: erstens die Zahl und den Standpunkt der Beschauer zu vereinfachen, so daß das anstößige starke Divergieren der einzelnen Blickrichtungen mehr und mehr zurücktrat; zweitens alle die Aktionen, durch welche die einzelnen Figuren mit dem Beschauer in Verkehr traten, wenigstens annähernd in einen einzigen Moment zu verlegen. Dieser gemeinsame Moment verband dann alle Figuren zu einer inneren Einheit, ohne daß sie dabei einander zu subordinieren brauchten. Die äußere Einheit war in solchem Falle in höherem, überzeugenderem Maße erreicht als bisher, und zwar mit Hilfe einer beschränkten

Zulassung der inneren Einheit, aber unter Vermeidung einer Emanzipation der inneren Einheit zu selbständiger Bedeutung. Eine solche Lokalisierung und Momentanisierung war weder von Ketel noch von Aert Pietersz erreicht worden. Die Präsentation vollzog zwar bei ersterem der Kommandant, indem er sich dabei nach einem bestimmten Punkte des supponierten Zuschauerraumes wandte, aber die Schützen richteten ihre Aufmerksamkeit größtenteils nach ganz anderen Punkten; bei dem zweiten vollzog sie hinwiederum jeder auf eigene Faust, so daß zwar die Zahl der supponierten unsichtbaren Beschauer mehr zusammengedrängt erschien, aber dafür Zweifel sich aufdrängten, ob alle diese sichtbaren Schützen sich in einem gegebenen Zeitmomente so benommen haben könnten. Fehlte also bei Ketel die relative Einheit des Raumes (des Zielpunktes der Aufmerksamkeit), so mangelte es bei Aert Pietersz an der Einheit der Zeit. Das Problem der zweiten Periode der holländischen Gruppenporträtmalerei — die Herstellung einer äußeren Einheit in Raum und Zeit — blieb also vorläufig noch zu lösen. Aus den 20 Jahren zwischen Aert Pietersz' Leistungen am Anfange des XVII. Jahrhunderts und dem Jahre 1624, aus dem uns die erste vollkommene Lösung des gedachten Problems bezeugt ist, besitzen wir eine größere Anzahl von einschlägigen Denkmälern, deren Urheber zwar deutlich das Ziel erkennen lassen, nach dem sie alle gemeinsam strebten, aber gleichwohl von der traditionellen Weise, die einzelnen Figuren recht schlagend als voneinander unabhängig zu charakterisieren, sich noch nicht endgültig loszusagen vermochten. Nach den Auskünften des Katalogs des Rijksmuseums wäre der Hauptmeister dieser Zeit in Amsterdam Cornelis van der Voort gewesen; doch scheinen mir daneben auch andere, bisher anonym gebliebene Meister mindestens eine gleich bedeutsame Rolle gespielt zu haben.

Das Regentenstück des Cornelis van der Voort vom Jahre 1618.

Mit dem Namen des genannten Meisters signiert und daher wohl unzweifelhaft von seiner Hand gemalt ist das Regentenstück des Oudemannenhuis vom Jahre 1618 (Tafel 40), jetzt im Rijksmuseum unter Nr. 2587 aufbewahrt. Vergleichen wir damit das 19 Jahre ältere Regentenstück des Aert Pietersz (Tafel 32), so ist der Fortschritt in der Richtung auf Individualisierung der äußeren Einheit unverkennbar. Dort war jeder Regent unbekümmert um den anderen in irgendeiner Hantierung begriffen gewesen und die Einheit lag darin, daß sie sich mit diesen ihren genremäßigen Aktionen übereinstimmend nach der Seite des Beschauers herauswandten. Es ist aber wohl ausgeschlossen, daß jemals ein betrachtendes Subjekt in einem Zeitmomente jene sechs Männer in solchen Aktionen geschaut haben könnte. Obwohl jede Figur in einer alltäglich-genremäßigen Aktion begriffen war, wird es niemand ein Genrebild im modernen Sinne nennen wollen, weil ihm eben die zeitliche Einheit vollständig und fühlbar abgeht.

Dagegen werden wir angesichts des Bildes des Cornelis van der Voort sofort in Versuchung geführt, die Szene in genremäßigem Sinne als eine einheitliche zu erklären, wozu wir natürlich unbedingt eine oder mehrere im Bilde unsichtbare Figuren auf der Seite des Beschauers zu ergänzen haben. Da es sich im Bilde um Regenten des Altmännerhauses handelt, so mag man sich die unsichtbare Partei, mit der sie eben verkehren, als einen der Altersversorgung bedürftigen Greis (oder mehrere solche) denken. Nach dieser Partei haben nun vier von den sechs Personen im Bilde die Augen gerichtet. Die Partei mag etwa gefragt worden sein, wann sie die letzte Unterstützung empfangen hat. Man erwartet als Antwort die Nennung eines bestimmten Jahres; denn schon langt einer der Regenten, der den Schlüssel zum Archivschrank führt, nach den in auffallen sollender Höhe verwahrten Faszikeln, um den richtigen Jahrgang daraus zu entnehmen. Der vor ihm am Tische sitzende Regent legt aber wie erwartend die Linke an die Brust und hält mit der Rechten die Feder bereit, um die nötige Eintragung in das vor ihm liegende Buch zu machen. Ein dritter Regent, der rechts vor dem Tische im äußersten Vordergrunde sitzt, hat eben eine von der Partei vorgewiesene Urkunde geprüft und harrt in mehr passiver Haltung der geforderten Auskunft. Aber auch der barhäuptige Diener, der an der Leitung der Verwaltungsgeschäfte keinen Anteil hat und darum im Hintergrunde gegen eine offene Tür hinpostiert ist, hat die Partei, mit der er im übertragenen Wirkungskreise zu verkehren haben dürfte, scharf ins Auge gefaßt. Soweit wäre also die äußere Einheit vollkommen hergestellt und dabei zugleich die genremäßige Handlung in einen einzigen Zeitmoment verlegt.

Es bleiben aber noch zwei Figuren übrig, die den Blick nicht nach der Partei hinaus gerichtet haben und deren Köpfe vielmehr wenigstens soweit einander zugewendet sind, daß man deutlich erkennt, sie stünden in gegenseitigem Wechselverkehr miteinander. Damit hätten wir in Amsterdam, das bis auf vereinzelte abweichende Ausnahmen in der Art von Tafel 38 seit Dirck Barendsz höchstens den einseitigen Verkehr zugelassen hatte, etwas völlig Neues und Unerhörtes gegeben, das geradezu mit der Haarlemer Auffassung zusammenzufallen scheint. Und doch ist es wieder etwas anderes; denn zur geschlossenen Genregruppe im Sinne des Cornelis Cornelisz fehlt die Subordination aller zur Teilnahme gehörigen Figuren unter eine (Verbrüderungsantrag, Eidabnahme), zur zugleich offenen und geschlossenen im Sinne des Frans Grebber aber die gleichzeitige Wendung zum Beschauer. Nach Cornelis Cornelisz dürfte bloß eine Figur sprechen, während die andere sich auf das Zuhören beschränken müßte; im vorliegenden Falle sehen wir aber deutlich beide als sprechend charakterisiert, da beide die üblichen, die Rede begleitenden Gesten mit dem Zeigefinger der ausgestreckten Hand ausführen.

Es ist also etwas wie eine Debatte gemeint, die die zwei untereinander führen, und dies ermöglicht es uns, dieselben in den gleichen Zeitmoment wie die übrigen genremäßig einzufügen, indem wir sie etwa über die Unterstützungswürdigkeit der Partei ihre widersprechenden Meinungen austauschen lassen. Diese Interpretation mag ja vielleicht im einzelnen nicht das Richtige treffen, aber über die Bedeutung des Ganzen kann wohl kein Zweifel übrigbleiben. Während noch in Cornelis Cornelisz' Bilde von 1599 die hinteren Genreszenen mit ihrer inneren Einheit und die vorderen Bewegungen gegen die Beschauer hin mit ihrer äußeren Einheit voneinander ganz unabhängig waren und daher fast vollständig auseinanderfielen, ist hier bei Cornelis van der Voort zum ersten Male der unverkennbare Versuch gemacht, zwar einen genremäßigen Wechselverkehr einzuführen, denselben aber zugleich ungezwungen (nicht wie bei Frans Grebber gezwungen) in die nach Amsterdamer Tradition nach wie vor alles beherrschen sollende äußere Einheit einzufügen. Der Dualismus zweier ganz verschiedenartiger Vorgänge, wie sie noch bei Cornelisz im Jahre 1599 begegneten, ist hier bereits beseitigt: der unmittelbare Parteienverkehr der Vier und die Debatte der Zwei konnten sich übereinstimmend auf die unsichtbare Partei auf seiten des Beschauers beziehen. Aber allerdings: sie mußten es nicht, d. h., es fehlt immerhin noch das schlechterdings Zwingende und Überzeugende einer solchen Verbindung. Zweitens vermissen wir den vollkommenen Eindruck der Einheit auch innerhalb der zwei sachlichen Gruppen. Daß jeder der zwei Debattierenden spricht und damit für sich die Subordination in Anspruch nimmt (wobei man sich der Apostatagruppe des Geertgen erinnern mag), wurde schon erwähnt. Aber auch die Beziehung der Vier zur Partei ist nicht so zwingend klar geschildert, wie es eine vollkommene Einheit ermöglichen würde und — vorgreifend bemerkt — wenige Jahre darauf auch in der Tat ermöglicht hat. Die Einheit liegt, wie wir sehen, in der unsichtbaren Partei oder, genauer gesagt, in deren ausständiger Antwort auf eine gestellte Frage. Die vollkommene Klärung wäre sofort herbeigeführt, wenn man den Fragesteller im Bilde sähe; aber dann wäre dieser Figur zugleich eine subordinierende Wirkung gegenüber den anderen eingeräumt und dagegen sträubte sich offenbar noch der holländische Individualismus. Keiner der Vier vollzieht eine Aktion, die uns verraten würde, daß von ihm eine Fragestellung ausgegangen ist: alle sind sie gleichmäßig passiver Erwartung und, soweit sie in einer Aktion begriffen sind, ist dieselbe eine halbe, die die notwendige Ergänzung erst von außen, von der Partei erwartet.

Dieses Regentenstück hält also in der Entwicklungsreihe bereits ganz nahe an der Erreichung der vollkommenen, in Zeit und Raum individualisierten äußeren Einheit: daß dieses vorläufige Ziel diesmal noch nicht völlig erreicht wurde, liegt nur darin, daß der Amster-

damer Maler sich noch nicht zu einer weitergehenden Anwendung der Subordination, d. i. des Hauptmittels der inneren Einheit, zu entschließen vermochte. Er und seine Besteller waren dafür offenbar in gleichem Maße noch nicht reif genug.

Aber auch die Betrachtung der Komposition gibt Anlaß zu mehrfachen neuen und ungewohnten Beobachtungen. Vor allem haben wir da zum ersten Male einen Binnenraum, der nicht allein nach dem Hintergrunde, sondern auch nach einer der beiden Seiten (in diesem Falle links) mit einer festen Wand abgeschlossen ist, so daß die Szene sich gleichsam in einer Zimmerecke abspielt. Die Figuren selbst sind um das Raumzentrum des Tisches herum gruppiert; in der Ebene verbindend wirkt dagegen die ziemlich regelmäßige, wenngleich noch steile Zickzacklinie, die ihre Köpfe vereinigt, wobei die Errungenschaften der früheren Generation in der Beherrschung der Diagonale geschickt verwertet erscheinen.

Die Figuren sind ferner zum ersten Male nicht mehr dicht aneinandergedrängt, sondern durch verhältnismäßig breite Raumintervalle getrennt; ja sie sind auch nicht mehr so enge wie früher zwischen Tisch und Wand eingeklemmt; denn der Meister hat längs der Umrisse (namentlich der Hüte) helle Randzonen angebracht, die dieselben wirksam vom grauen Wandgrunde loslösen und in der Luft freischwebend erscheinen lassen. Es beginnt somit die Darstellung des freien Luftraumes, der die Figuren untereinander verbindet, und damit die Auflösung der Figurenumrisse im Luftraume: und so meint man auch zugleich mit dem freien Raume ein Helldunkel sich ankündigen zu sehen. Der Romanismus hatte die Holländer genügend gelehrt, die Figurenglieder einheitlich zu Figuren und diese einheitlich zu bewegten Gruppen zu verbinden, und nun durften sie sich wieder ihrer eigentlichen nationalen Aufgabe — der Verbindung der Figuren mit dem dazwischenliegenden freien Raume — zuwenden.

Auf Grund der Tradition, die zum Teil in den alten Listen eine Stütze gefunden hat, werden dem Cornelis van der Voort insbesondere auch zwei Schützenstücke zugeschrieben, die ihm aber von der Kritik wohl beide abgesprochen werden müssen. Das eine erscheint nämlich zu antiquiert, das andere zu vorgeschritten für den Meister, den uns das Bild von 1618 enthüllt hat.

Die sogenannte Halbkorporalschaft des Leutnants Pieter Hasselaer.

Das erstere (Tafel 41) ist die sogenannte Halbkorporalschaft des Leutnants Pieter Hasselaer vom Jahre 1623, jetzt im Rijksmuseum Nr. 2585; das Bild entbehrt aber sowohl der Signatur als auch der Datierung.* Die zwölf Schützen sind in zwei Reihen zu sieben und

* Die dazugehörige »Halbkorporalschaft« unter Hauptmann Adriaen Prs. Raep befindet sich auch im Besitz der Stadt Amsterdam und ist 1623 datiert. Riegl hat das zweite datierte Regentenstück C. van der Voort's, die Vorsteher des Krankenhauses (Nr. 2586 a) von 1617 nicht gekannt; betrachtet man dieses (Abb. J. Six, Cornelis van der Voort. Oud

fünf übereinandergestellt und durch eine Schranke getrennt: ein uraltes Schema, das aber auch noch Aert Pietersz (Tafel 30) zur Anwendung gebracht hatte. Die Figuren blicken bis auf drei nach dem Beschauer; es ist jedoch größtenteils ein recht geistloses, einförmiges Schauen, das zu dem Ausdrucke momentanen Interesses, wie ihn die Zeit mehr und mehr erfordete, in auffallendem Widerspruche steht. Die Auffassung ist offenbar im allgemeinen noch diejenige des Aert Pietersz, nach welcher sich alle dem Beschauer zu präsentieren haben. Da aber einige Figuren dabei unter sehr spitzem Winkel seitwärts blicken, so ist es klar, daß dieser Meister sich in der Frage der äußeren Vereinheitlichung des Zielpunktes geradezu reaktionär verhalten hat. Das gleiche beweist auch sein Festhalten an manchen archaischen Aktionen: dem Laden der Flinte und dem Fingerzeigen, das auf den Kommandanten aufmerksam machen soll und wobei der eine Zeigende (oben auf der Galerie) nicht einmal gerade nach der Richtung, wo der Beschauer zu sein pflegt, sondern schräg seitwärts blickt. Wir lernen daraus einen Meister kennen, dem es nicht auf Lösung des individualisierten äußeren Einheitsproblems, sondern auf ein möglichstes Beharren bei der ererbten individuellen und zeitlosen Selbständigkeit ankam; und dieser Meister konnte im Jahre 1623 unmöglich mit Cornelis van der Voort identisch sein, der fünf Jahre früher sein vorher betrachtetes Regentenstück gemalt hatte. Von gleicher Nüchternheit zeugt die Komposition, die mittels horizontaler Schranke und dreier vertikaler Lanzen die ganze Bildfläche in acht Felder zerlegt zeigt. Man muß sich erst der allgemeinen Beruhigung der Figuren und des Hintergrundes, der deutlicheren Lokalisierung der trennenden Schranke, der freiräumlicheren Umgebung der Figuren bewußt werden, um den Fortschritt zu erkennen, der in diesem Bilde über Aert Pietersz hinaus zurückgelegt erscheint.

Das Schützenstück mit dem Lanzenwalde.

Aber auch das Bild des Rijksmuseums Nr. 125* mit 21 Schützen (Tafel 42) wird man dem Cornelis van der Voort absprechen müssen, da es im Relief und im Ausdruck momentanen Lebens der Köpfe diejenigen von 1618 weit hinter sich läßt. Hinter dem Meister dieses Bildes steckt vielmehr einer der größten Einzelporträtmaler seiner Zeit; denn Köpfe wie diejenigen des Kapitäns und Leutnants (beide durch den Hut kenntlich) in diesem Bilde sind in ihrer Art schwerlich

Holland Jahrg. 29, 1911) im Zusammenhang mit dem vorausgehenden, frühen Schützenstück, der Kompanie des Jonas Witsz (Nr. 2584a) und dem diesen beiden folgenden Regentenstück von 1618, so ergibt sich eine Reihe zum immer räumlicheren Gestalten, an deren Ende das Schützenstück von 1623 wohl eingeordnet werden könnte. Es ist auch in seiner durch Grau gebundenen, einheitlicheren, also »tonigeren« Farbigkeit dem Regentenstück von 1618 verwandt.

* Riegl hat das Bild irrtümlich um 1620 datiert; J. Six (zuletzt Oud Holland 1903, S. 78) hat es mit Recht in das erste Jahrzehnt (1606) datiert und versuchsweise C. v. Voort zugewiesen. Das Bild steht in Zeitstil und Malweise Tengnagel am nächsten.

jemals später überboten worden. Gegenüber van der Voort zeigen sie ein stärkeres Relief, gegenüber den späteren verhältnismäßig noch festere, klarere Umrisse, gegenüber den Köpfen des bahnbrechenden Meisters dieser Zeit — des sofort zu besprechenden Werner van Valckert — eine viel größere Weichheit der ausladenden Wölbungen. Dabei erscheint in die Blicke vielfach eine Abwechslung und Intimität gelegt, die allein schon beweisen, mit welcher Treffsicherheit der Meister das Momentane und Individuelle seiner Besteller zu erfassen gewußt hat.

Aber auch in der Entwicklungsgeschichte des Gruppenporträts verdient der vorläufig unbekannte Meister einen Platz; denn ihm ist nächst Cornelis Ketel offenbar zuerst die Erkenntnis voll aufgegangen, daß eine äußere Einheit im Schützenstück nur im Wege einer stärkeren Subordination aller unter den Kapitän herbeigeführt werden könne. Der Kapitän ist es daher, der mit der Bewegung seiner Rechten die Präsentation der Truppe vor dem Beschauer vollzieht; neben ihm nimmt auch der Leutnant einen hervorragenden Platz ein, während der Fahnenjunker etwas zurückgerückt ist. Diese Art der subordinierenden Präsentation hatte nun zwar schon Cornelis Ketel eingeführt, aber seine Schützen hatten sich um die Aktion des Hauptmannes noch gar nicht gekümmert. Im vorliegenden Bilde blicken dagegen sämtliche Schützen (mit wenigen, sofort zu erörternden Ausnahmen) nach dem Beschauer und folgen dabei gewissermaßen dem vom Kapitän gegebenen Beispiele. Bis zur vollständigen inneren Subordination ist der Meister gleichwohl doch nicht gegangen. Erstens bewegt sich jede Figur trotz des einheitlichen Zieles ihrer Aufmerksamkeit so frei und abwechslungsreich, daß man deutlich sieht, daß die Schützen hierin mehr ihrem freien Entschlusse als einem zwingenden Kommando des Kapitäns folgen. Zweitens hat der Meister, gleichsam in der letzen Minute des Schaffens, rechts in der Ecke einige Figuren angebracht, die aus dem Ensemble herausfallen und für alle übrigen gegen die Supposition einer absoluten Subordination zu protestieren scheinen. Auf der Galerie sehen wir da den Schreiber mit Griffel und Notizbuch statt der Waffe paradieren und daneben einen Schützen, der nicht auf den Beschauer, sondern schräg seitwärts herausblickt und mit dem Finger auf den vorher Genannten hinzeigt; unterhalb aber umgekehrt als zweiten einen auf den Beschauer blickenden Schützen, der mit der ausgestreckten Rechten auf eigene Faust mit dem Beschauer in Verkehr tritt, und in der Ecke daneben einen in sich versunkenen Kalkulierenden mit dem bekannten Händespiel (Tafel 32, 38), der sich also um einen Beschauer gar nicht kümmert. Bezeichnenderweise sind diese vier Schützen, die das einheitliche Auffassungsschema durchbrechen, sämtlich in eine Ecke zusammengerückt, und zwar auf der Seite des präsentierenden Kapitäns, dem sie dadurch wohl gewissermaßen in koordinierendem Sinne die Waage halten sollten.

Nicht minder begegnen in der Komposition dieses Bildes bemerkenswerte Neuerungen. Die große Zahl von 21 Figuren in der Weise unterzubringen, daß man nebst den Köpfen auch wenigstens den Oberkörper zu sehen bekam, hat dem Meister die Anordnung in zwei Reihen mittels einer Estrade offenbar unentbehrlich erscheinen lassen. Es ist nun höchst bezeichnend, daß ihm der dadurch herbeigeführte Eindruck der Ebene unerträglich schien und er daher in der Mitte von oben bis unten einen Durchbruch nach der Tiefe anbrachte, durch welchen man einen Weitblick auf Gebäude mit horizontalen Abschlußlinien, wie sie der Romanismus aufgebracht hatte, in subjektiv-richtiger Abstufung von hoch in der Nähe zu niedrig in der Ferne genießt; um aber die Durchbrechung, die eine Verbindung der Figuren mit der freien Raumferne bezweckt, nicht in allzu hartem Gegensatz zu den ebenen Wänden rechts und links erscheinen zu lassen, wurde sie unten mit drei Figuren (Fahnenjunker, Trommler und einem Dritten dazwischen), oben aber mit einem Walde von Lanzen ausgefüllt, deren Träger bis auf einige Gesichtsausschnitte unsichtbar bleiben und als pikante Deckungen das Subjekt zur Ergänzung aus dem Bewußtsein herauszufordern. Die Lanzen lassen gleichwohl zwischen sich noch hinreichend Raum frei, daß der Blick ihre Ebene durchbrechen und die Gebäude dahinter mit dem hell-dunklen Himmel darüber zu erreichen vermag.

Ferner erscheint in die Komposition der Figuren, analog dem an der Auffassung Beobachteten, zwar die subordinierende Symmetrie eingeführt, aber zugleich die subordinierende Funktion der dominierenden Figur wirksam abgeschwächt. Die Anordnung der Figuren ist nämlich eine überraschend symmetrische; aber in das Symmetriemittel fallen gerade jene drei Figuren, die etwas zurück in der Durchbrechung stehen und daher schon infolge ihrer kleineren Maße nicht zur Beherrschung der übrigen geeignet sind. Erst rechts von der Durchbrechung tritt der Kapitän auf: eine gewaltige und gebieterische Gestalt, mit dem Hut auf dem energischen Kopfe über die barhäuptigen Schützen hoch emporragend; aber als symmetrisches Gegenüber ist ihm doch ein Leutnant beigegeben, ebenfalls mit Hut bedeckt, von nicht minder stattlicher Figur und Haltung. Der Leutnant tritt da neben seinen Kapitän wie etwa der Konsul der republikanischen römischen Heeresverfassung neben seinen Kollegen, dem just an dem gegebenen Tage der Oberbefehl zukam.

Werner van Valckert.

Der Amsterdamer Meister, der zuerst in vollem Maße dem Gruppenporträt seine in Raum und Zeit individualisierte äußere Einheit gegeben hat, heißt Werner van Valckert. Die Kunstgeschichte weiß nicht viel von ihm zu erzählen; aber ob man nun auf die einzelnen Köpfe seiner Gruppenbilder oder auf diese als Ganzes sieht: überall erscheint er als einer der Größten seiner Zeit. Zum Glücke hat er

die Bilder, die hiebei in Betracht kommen, durchaus mit seinem vollen Namen signiert. Das Rijksmuseum besitzt aber auch einige wirkliche historische Genrebilder — denn so muß man sie wohl nennen — von seiner Hand, mit Waisenhausszenen; und da ist es im höchsten Maße erstaunlich, zu sehen, wie sehr die Wirkung dieser Bilder von geschlossener innerer historischer Einheit gegen diejenige seiner Gruppenporträte zurücksteht. Man sieht: nur in den Bildern porträtmäßigen Inhalts, die den Beschauer unmittelbar in die Einheit einbeziehen, konnten diese Holländer der zweiten Periode wahrhaft groß sein: alles Objektiv-historische war für sie ein Abweg, auf dem sie die Italiener niemals zu erreichen vermochten.

Das früheste datierte Regentenstück des Meisters von 1622 (Tafel 43) im Rijksmuseum* war in den letzten Jahren nicht ausgestellt und ist mir darum leider unbekannt geblieben; es wäre interessant zu erfahren, wieweit dasselbe den Meister bereits im Anlaufe zu der von ihm später gefundenen Lösung zeigt. Vollkommen erreicht hatte er sie im Jahre 1624; denn aus diesem Jahre stammen zwei Regentenstücke, die beide in übereinstimmender Weise den Beweis dafür erbringen. Das eine stellt die Regenten (Tafel 44), das andere die Regentinnen (Tafel 46) des Aussätzigenspitals dar.

Das Regentenstück des Werner van Valckert vom Jahre 1624.

Das Bild mit den männlichen Regenten (Tafel 44), Nr. 2350 des Rijksmuseums, zeigt fünf Personen: vier Kniefiguren mit Hüten auf den Köpfen, um einen Tisch herumsitzend, offenbar die Regenten; und eine fünfte mit gelüftetem Hut hinter dem Stuhle eines der Regenten stehend, also einen Diener oder Beamten, gewöhnlich für den Verwalter des Spitals angesehen. Sämtliche Figuren, die sich bis auf eine voll zum Beschauer herauswenden, haben diesen letzteren direkt ins Auge gefaßt. Die Zielpunkte ihrer Aufmerksamkeit fallen so enge zusammen, daß sogar ein moderner (d. h. einzelner, nicht vervielfältigter) Beschauer nichts Anstößiges darin zu finden vermag. Ferner verrät die Aufmerksamkeit eine solche momentane Spannung, daß wir sofort merken, daß es sich um eine geschlossene Genreszene mit dem Beschauer, das ist mit einer an dessen Stelle zu denkenden, im Bilde unsichtbaren Partei handelt. Es ist die Auffassung, die wir schon bei Cornelis van der Voort im Jahre 1618 angetroffen haben, wonach die sichtbaren Regenten die Antwort einer unsichtbaren Partei auf eine gestellte Frage erwarten; aber hier sind erstens die Debattierenden weggelassen und der Verkehr im Bilde ausschließlich auf den unmittelbaren mit der Partei beschränkt; zweitens ist die Fragestellung als solche deutlich gekennzeichnet. Sie geht aus von dem bejahrten Regenten ganz links, offenbar dem Vorstande, der den Mund halb öffnet und mit der Linken auf ein vor ihm aufgeschlagenes Buch hinweist, auf Grund dessen er vermutlich eine Äußerung zur

* Das Bild (Tafel 43) befindet sich jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Die Darstellung des »Momentanen« des Bildes von 1624 ist hier schon vorhanden.

Parteigetan hat; daß ihm diese subordinierende Rolle zukommt, glaubte der Meister diesmal noch durch das alte Kunstmittel der Schützenstücke andeuten zu sollen, indem er den Verwalter hinter dem Stuhle des Vorstands auf diesen mit dem Zeigefinger der Rechten hinweisen läßt. Und nun erwartet man sofort die Antwort der Partei; denn schon greift der Zweite nach Feder und Zettel, um darauf die nötige Anweisung zu schreiben, hält der Dritte den Finger auf die Geldrolle, von der er die angebotene Unterstützung auszahlen wird, lauscht endlich der Vierte, indem er die Feder zum Schreiben ansetzt, um unverzüglich die nötigen Eintragungen zu machen. Es ist ein Moment, in dem namentlich die drei zuletzt Genannten aufgefaßt sind, und dieses Momentane ist mit ungeheurer Kraft und Sicherheit wiedergegeben. Der Meister glaubte freilich dabei noch ein übriges tun und den Ausdruck momentaner Aufmerksamkeit durch drastische äußere Mittel verstärken zu sollen: durch die Neigung der Köpfe bei zweien, die erhobene Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger beim Dritten, der gleichsam Stille gebietet, um das Erwartete besser hören zu können. Der Ausdruck des Blickes wäre allein ausreichend gewesen, um dasjenige, was der Meister wollte, über jeden Zweifel hinaus deutlich zu machen und die Späteren haben es, wie sich zeigen wird, in der Tat so gehalten. Die damalige Zeit verlangte aber offenbar noch nach so packenden äußeren Mitteln (Bewegungen der Extremitäten) zur Versinnlichung eines psychischen Prozesses.

Werner van Valckert hat hiemit im Jahre 1624 das erste Gruppenporträt von anscheinend vollendeter äußerer Einheit in Raum und Zeit geliefert: mit dem unsichtbaren Beschauer zusammen gibt es wenigstens auf den ersten Blick ein absolut in sich geschlossenes Genrebild. Die Periode der genremäßigen an Stelle der symbolistischen Behandlung, die in den achtziger Jahren des XVI. Jahrhunderts begonnen hatte, war hiemit zu einem vorläufigen Abschlusse gelangt. Sieht man aber genauer zu, dann merkt man bald, daß die Zeiteinheit doch nicht vollständig erreicht ist. Damit die Antwort der Partei erwartet werden konnte, worin ja das äußere Einheitsmoment des Ganzen liegt, mußte die Frage bereits gestellt sein; im Bilde sehen wir aber zugleich mit der Erwartung der Antwort die Fragestellung selbst zur Anschauung gebracht. Es sind also zwei verschiedene Zeitmomente im Bilde dargestellt, mochten dieselben auch noch so rasch aufeinandergefolgt sein. Die drei Beisitzer subordinieren sich vollständig der Partei, aber nicht dem sprechenden Vorstande. Die vollständige Zeiteinheit wäre nur dann erreicht gewesen, wenn die Beisitzer verrieten, daß sie die gleichzeitigen Worte ihres Vorstandes vernehmen. Damit hätten sie sich jedoch dem Vorstande subordiniert und wären dadurch in das Verhältnis geschlossener innerer Einheit geraten: dies aber hatte Werner van Valckert auf der durch ihn vertretenen Stufe der Entwicklung noch strengstens zu vermeiden. Man

ersieht hieraus deutlich, welcher Punkt der Gesamtentwicklung im Jahre 1624 erreicht war, was noch zu tun übrigblieb und warum dieser Rest nicht auch schon von Valckert geleistet wurde. Dieser Meister hat das Problem der zweiten Periode — Herstellung der äußeren Einheit in Raum und Zeit — gelöst, soweit dies überhaupt möglich war, ohne die innere Einheit vollkommen und selbständig durchzuführen. Eine vollkommene Zeiteinheit war aber ohne Veranschaulichung vollkommener innerer Einheit in den psychischen Lebensäußerungen und den ihnen entsprechenden Aktionen der Figuren schließlich doch nicht möglich und daraus ergibt sich schon das Problem der nachfolgenden dritten Periode: um eine vollkommene äußere Einheit in Raum und Zeit herbeizuführen, mußte man eine vollkommene innere Einheit zu erreichen trachten. Eine solche war von den Romanen längst gefunden und lag in der italienischen Kunst fertig vor; das holländische Problem bestand aber darin, dieselbe mit der äußeren Einheit restlos auszugleichen, die zu innerer Einheit abgeschlossene Szene als ein subjektives Erlebnis des Beschauers erscheinen zu lassen.

In der Komposition bildet der etwas schräg nach vorne herausspringende Tisch ein wirksames Raumzentrum; damit verbindet sich eine ruhige Zusammenfassung in der Ebene durch eine annähernd horizontale Scheitellinie der Köpfe, die rechts in der Diagonale absinkt und damit die verbindende Wirkung einer Dreieckkomposition herbeiführt. Die Köpfe selbst zeigen ein bis dahin unerhörtes Relief, das sich gegen den Beschauer fast mit tastbarer Härte abrundet; da aber die Umrisse bereits fühlbar lockerere geworden sind, wird der psychische Ausdruck der Aufmerksamkeit, der hier ohnehin einen etwas lauten und vordrängenden Charakter erhalten hat, durch jenes physisch Greifbare nicht benachteiligt. Die gleiche Neigung zur tastbaren Ausladung aus der Ebene heraus, die sich in der Figurenkomposition äußert, verrät sich in der Architektur des Hintergrundes mit ihren schräg vorspringenden Mauerecken und Pilastern und in ihrer Verzierung mit Reliefs, wie sie die folgende auf ruhigere Fernwirkung abzielende Phase der holländischen Malerei im allgemeinen nicht mehr zur Verwendung gebracht hat. Die Gegenstände der Reliefs bilden Anspielungen auf die Tätigkeit dieser Regenten, indem sie den Lazarus mit den Hunden, Lazarus im Himmel und endlich, soviel man erkennen kann, noch andere Werke der Barmherzigkeit darstellen. Vom Hintergrunde lösen sich die Figuren durch Randschatten, wodurch eine wirksame Verbindung der ersteren mit dem umgebenden Luftraume hergestellt erscheint; der Knopf der Stuhllehne hinter dem Kassier verdampft völlig gegen den hellen Reliefhintergrund. In den Winkeln zwischen den vorspringenden Mauerpfeilern sammelt sich aber ein Dunkel mit verschwimmenden Grenzen, das bereits als fertiges Helldunkel, das ist Raumdunkel, angesprochen

werden darf. Werner van Valckert ist also der erste in unserer Entwicklungsreihe, der, wenn auch noch in zurückhaltender Weise, den freien Luftraum zwischen den Figuren durch die unbegrenzten Raumschatten des Helldunkels zu versinnlichen unternommen hat.

Das Bild mit den Regentinnen des Aussätzigenspitals (Tafel 45), Rijksmuseum Nr. 2351, mit vier Figuren, zeigt genau die gleiche Grundauffassung und Komposition. Die Spitalsverwalterin blickt aber diesmal etwas schräge aus dem Bilde heraus und beweist damit, daß es noch immer gefehlt wäre, an Stelle des Beschauers eine einzige Person zu supponieren. Die »Partei« ist also stets mehrköpfig zu denken, wobei aber allerdings der direkte momentane Verkehr der Regenten sich mit einer einzigen Person vollziehen mag. Der Hintergrund ist diesmal noch weiter zurückgeschoben und zeigt noch wirksamere Gegensätze von hell und dunkel im Freiraume.

Das Schützenstück des Werner van Valckert vom Jahre 1625.

Was in einem Regentenstücke verhältnismäßig leicht durchzuführen war, das mußte im vielköpfigen Schützenstücke auf beträchtliche Schwierigkeiten stoßen; denn wie wollte man da die Subordinierung so vieler Schützen unter den Beschauer in einem einzigen Momente zur überzeugenden Darstellung bringen? Gleichwohl hat Werner van Valckert auch diese Aufgabe auf Grund der von ihm ein Jahr früher gefundenen Individualisierung der äußeren Einheit in dem mit der Jahreszahl 1625 versehenen Bilde der Kompagnie des Kapitäns Albert Coenraetsz. Burgh und des Leutnants Pieter Evertsz. Hulft, Rijksmuseum Nr. 2352, zu lösen versucht (Tafel 46). Wieder geschah es mit Hilfe der Einführung der Subordination in die sichtbare Figurengruppe selbst, welche Aufgabe naturgemäß dem Kapitän zufiel. Wir sehen ihn etwas links von der Mitte sitzen (der ihm Gegenübersitzende ist der Leutnant, während alle übrigen stehen), kenntlich gemacht durch die Zeigefinger dreier Hände, womit seine nächsten Nachbarn gegen links den Beschauer auf ihn aufmerksam machen. Die Aktion des Kapitäns ist die uns bereits bekannte der Präsentation; aber er vollzieht nicht eine bloße allgemeine Handbewegung wie die früheren, sondern einen ganz bestimmten Hinweis auf ein Blatt Papier, das ihm ein devot vorgebeugter Schütze überreicht. In dem mir unbekannt gebliebenen Inhalt* dieses Zettels liegt offenbar der Schlüssel zum genauen Verständnis der ganzen Szene; da der Kapitän in der Rechten einen Zirkel hält und auf dem Tische vor ihm Festungszeichnungen sichtbar sind, mag er dem Beschauer just ein der Kompagnie anvertrautes Verteidigungsobjekt (der Krieg mit den Spaniern war gerade wieder im vollsten Gange) oder die Zeugnisse einer ihrer Waffentaten vorzeigen. Alle übrigen Schützen, mit einziger Ausnahme jenes Vorgebeugten, der dabei nach dem Kapitän, an den er sich wendet, hinblickt, haben die Augen mit gespannter Aufmerksamkeit nach dem Beschauer gerichtet, auf den sich momentan ihrer aller

* Der Zettel enthält die Namen der Dargestellten.

Interesse ausschließlich konzentriert, und dabei trachten sie seiner Aufmerksamkeit durch eigene Aktionen zu begegnen. In diesen Aktionen, die im Regentenstück durch die naturgemäße Arbeitsteilung von selbst gegeben waren, lag nun die Hauptschwierigkeit für die Durchführung der inneren Einheit nach Valckerts Lösung in Schützenstück und daher begegnen wir daselbst so uralten Motiven wie dem Handauflegen oder dem Vorzeigen eines Buches. Valckert mußte dadurch bereits mehr oder minder klar zur Einsicht gebracht werden, daß im Schützenstück eine vollkommene äußere Einheit in Raum und Zeit ohne schlagende Verwirklichung der inneren Einheit nicht recht durchzuführen, eine einheitliche genremäßige Aktion aller durch ein bloßes Subordinationsverhältnis zum Beschauer nicht zu erzielen war. So hat man es wohl zu erklären, daß in diesem Bilde zum ersten Male die Schützen die Tendenz zeigen, in geschlossenen Reihen aufzumarschieren, als ob sie dazu von den Offizieren kommandiert worden wären: das war aber schon der direkte Weg zur inneren Einheit des Schützenstückes, den man auch später, wie sich zeigen wird, zielbewußt verfolgt hat. Im vorliegenden Schützenstück ist gleichwohl die Auffassung doch noch wesentlich diejenige des Regentenstückes von 1624 (Tafel 44) geblieben: der Kapitän subordiniert sich nicht direkt die Schützen, sondern den Beschauer (dessen Interesse er erweckt) und dieser subordiniert sich die ganze Schützengesellschaft, die einerseits gespannt ist auf die Haltung des Beschauers, anderseits diesen selbst durch ihre eigenen Aktionen subordiniert.

Die wichtigsten Neuerungen dieses Schützenstückes, soweit die Auffassung in Frage kommt, sind somit: erstens die Lokalisierung (und damit zugleich Momentanisierung) der Aufmerksamkeit des Beschauers auf einen ganz bestimmten konkreten Gegenstand (den Zettel) und zweitens der gegenseitige Wechselverkehr, in welchen nun wenigstens zwei Personen im Bilde — der Kapitän und der ihm den Zettel überreichende Schütze — gebracht sind, indem der letztere nicht, wie dies unfehlbar früher geschehen wäre, nach dem Beschauer oder sonst wohin, sondern nach dem Kapitän, dem Zielpunkte seiner Aktion, blickt und umgekehrt der Kapitän wenigstens die linke Hand nach dem Schützen ausstreckt. Damit war zum ersten Male in die starre Scheu der Amsterdamer Auffassung vor einem geschlossenen inneren genremäßigen Verkehr im Bilde selbst auf Grundlage der Subordination Bresche gelegt (denn bei Cornelis van der Voort war es im Jahre 1618 bei einem ersten, schüchternen Anlaufe unter Festhalten an der Koordination geblieben) und eine prinzipielle Annäherung an das Haarlemer System vollzogen; aber wenn man sieht, wie dieser Wechselverkehr im vorliegenden Falle durch den Kapitän doch wieder in einen Verkehr mit dem Beschauer umgesetzt wird, erkennt man, wie der Meister sich gleichzeitig um eine Rechtfertigung für sein an sich unerhörtes Vorgehen bemüht hat.

Was den Charakter der Aufmerksamkeit in den einzelnen Köpfen selbst betrifft, so steht derselbe hinter dem am Regentenstück beobachteten kaum zurück. Namentlich die Köpfe der drei rechts in einer Reihe Aufmarschierten, ferner des Mannes links vom Fahnenträger müssen jedermann, der das Bild geschaut hat, unvergeßlich bleiben.

Das Relief in den Köpfen hat an Härte der Ausladungen gegenüber demjenigen, das wir im Bilde von 1624 beobachten konnten, eher noch zugenommen; ferner haben diesmal zwei Raumzentren — links das Tischchen, rechts der den Zettel überreichende Schütze — an Stelle des früheren einzigen Aufnahme gefunden. Zur Bändigung dieser Raumbewegungen zeigt aber die Komposition eine horizontale Scheitellinie der Köpfe und damit einen Zwang in die Ebene durchgeführt, wozu auch die Betonung des Symmetriemittels durch den Fahnenjunker und die dadurch bewirkte Zweiteilung der Gesamtgruppe nicht unwesentlich beiträgt. Völlig neu ist nun die Darstellung der Reihe von drei Schützen rechts am Rande, die dem subjektiven Sehen entsprechend nach rückwärts an Höhe abnehmen, während sie noch bei Ketel einander nach hinten überragten, wie es, ein normales Sehen vorausgesetzt, nur aus einer dem betrachtenden Subjekt völlig ungewohnten Vogelperspektive zu erklären wäre. Das seit der Antike bestandene Übereinander der Figuren ist nun (nach Vorgang der Italiener) in subjektivem Sinne ein wirkliches Hintereinander geworden, was die subjektive Betrachtung aus einer der menschlichen Erfahrung zugrunde liegenden Durchschnittshöhe der menschlichen Gesichtslage zur Voraussetzung hat. Der Hintergrund ist sehr getrübt und zeigt die dunkle Raumecke eines Zimmers mit einem Kamin, der in ruhiger Übereinstimmung mit der Gesamtkomposition der Figuren eine ebene Vorderfront zeigt.

Das Regentenstück des Nicolaes Elias vom Jahre 1628.

Die Wirkung, die insbesondere von Werner van Valckerts Regentenstück des Jahres 1624 ausgegangen ist, vermögen wir namentlich daran zu ermessen, daß sie noch bis in das reifste Erzeugnis der dritten Periode — Rembrandts Staalmeesters — vernehmlich nachklingt; ja es wird sich zeigen, daß Rembrandts Lösung gar nichts anderes gewesen ist als die Bereicherung der Valckertschen Lösung um die volle innere Einheit. Aber auch unmittelbar anstoßgebend hat sein Beispiel gewirkt. Der Beweis liegt unter anderem darin, daß einer der beliebtesten Modeporträtmaler des damaligen Amsterdam, Nicolaes Elias, vier Jahre später in seinen Regenten des Spinhuis (Zuchthauses), Rijksmuseum Nr. 889 (Tafel 47), signiert und datiert 1628, mit vier Herren und einem Diener, im wesentlichen das Schema Valckerts wiederholt hat. Auch hier warten die Regenten auf eine Erklärung der Partei; der dieselbe provozierende Vorstand bedarf diesmal allerdings nicht mehr des Fingerzeiges seitens des Dieners, womit immer noch ein symbolischer Beigeschmack verbunden gewesen war, sondern ist

schon an den Gebärden seiner beiden Hände mit absoluter Sicherheit zu erkennen. Neben ihm schickt sich der Kassier an, das Geld auszuzahlen, und die beiden Schreiber sind bereit, den Fall zu Buch zu bringen. Die Abweichungen von Valckerts analogem Bilde geben sich durchwegs als Abschwächungen der Subordination und der äußeren Bewegung. Der Subordination unter den Beschauer widerstreitet der Diener, der unbekümmert um denselben einen Zettel hereinbringt — eine Handlung, die ganz gut in einen anderen Zeitmoment fallen kann, aber anderseits doch auch nicht offen der Gleichzeitigkeit widerspricht. Der Subordination unter den Vorstand widerstreitet der Kassier, indem er auch seinerseits mit der Partei in unmittelbaren Verkehr tritt, wie der Gestus der linken Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger beweist. Die lauten Bewegungen zur Kennzeichnung des Momentanen — die lebhaften Kopfneigungen und das hastige Spiel der Hände — haben aber empfindlich nachgelassen. Man vergleiche nur den Schreiber rechts mit seinem Vorbild bei Valckert: bei diesem hebt er voll persönlich-momentanen Interesses den Finger, um gleichsam Stille zu gebieten, bei Elias lehnt er sich kühl und reserviert in seinen Armstuhl zurück, als wenn er von einem van Dyckschen Pathos der Distanz ergriffen wäre. Der Verkehr mit dem Beschauer hat entschieden an äußerer Lebendigkeit verloren, an innerer Tiefe aber dabei eher gewonnen.

Analoge Veränderungen ergibt eine Betrachtung der Komposition. Der Tisch fungiert nicht mehr als aufdringliches Raumzentrum; denn der Schreiber, der noch bei Valckert an der vorderen Langseite gegen den Beschauer zu sitzen gekommen war, ist nun an die Schmalseite versetzt. Damit scheint die ganze Szene vom Beschauer mehr nach der Tiefe zurückgerückt und des unmittelbar packenden Charakters beraubt. Dem entspricht auch das weichere Relief, die starken Schatten unter den Huträndern und die Neigung zum Helldunkel überhaupt, dann die Lokalisierung der Szene in einer Zimmerecke mit Lambrequin und Bild an der Wand, letzteres mit einer Darstellung, wie sie den damaligen Gesellschaftsmalern (Dirck Hals, P. Codde u. a.) geläufig waren. Das Individuell-Porträthafte hat aber dabei eher eingebüßt: die Köpfe haben namentlich im Blick einen Stich ins Uniforme, Typische in solchem Maße erhalten, wie es bisher in der holländischen Porträtkunst nicht anzutreffen gewesen war. Es hängt dies wohl mit dem Streben des Meisters zusammen, seinen Figuren eine vornehme Haltung zu verleihen, weshalb Valckerts Regenten gegenüber denjenigen des Elias wie ungeschminkte, derbe, aber dafür eben naturwahre Plebejer aussehen. Der Zug nach Vornehmheit verrät immer einen Willen zur selbstsüchtigen Isolierung gegenüber den übrigen Menschen; wo er daher in der holländischen Malerei auftritt, wirkt er zersetzend und auflösend und dieses Bild des Elias ist eines der frühesten Beispiele, aus dem sich ersehen läßt, wie der

erwähnte Zug das Beste am holländischen Kunstschaffen — den Porträtcharakter — zerstören mußte.

Nicolaes Elias gehört der Zeit seines Schaffens nach hauptsächlich der dritten Periode an; trotz der Beliebtheit, welche namentlich seine Einzelporträte mit Recht genossen, scheint er aber kein bahnbrechender Meister gewesen zu sein. Anfangs der dreißiger Jahre, 1632, ist sein Schützenstück mit der Kompagnie des Kapitäns Jakob Backer, Rijksmuseum Nr. 891, entstanden Hatte Elias seinem Bilde von 1628 ein solches des Valckert zugrunde gelegt, so ist dieses zweite Gruppenporträt von seiner Hand ein Frans Hals, etwa wie er uns in seinen beiden Schützenstücken von 1627 entgegentritt, aber ins Amsterdamische übersetzt, in dem jedweder gegenseitiger Wechselverkehr unterdrückt erscheint. Die Schützen unterhalten sich lebhaft miteinander, aber der Partner, mit dem sie es gerade zu tun haben, bleibt unsichtbar außerhalb des Bildes. In der Sicherheit und Lebendigkeit der momentanen Bewegungserscheinung steht er natürlich weit hinter Hals zurück. In den Depots des Rijksmuseums existiert noch eine Reihe* von großen Gruppenporträten des Nicolaes Elias, die ich sämtlich nicht sehen konnte. Aber die Unselbständigkeit des Meisters, die er nach dem Gesagten in seinen früheren Werken zeigt, läßt kaum erwarten, daß er in seinen späteren auf den allgemeinen Gang der Entwicklung einen bestimmenden Einfluß genommen haben sollte.

* Sie sind zum Teil heute wieder ausgestellt. Es ist die Kompanie des Hauptmann Willemsz. von 1630 (Nr. 890), die das Schema der Schützenstücke C. van der Voort's benützend fast schon eine Parade wie de Keyser's Bild von 1633 zeigt, dann das Fragment von 1637 (Nr. 892), das wie das Schützenstück von 1632 (Nr. 891) die erste Amsterdamer Reception des Wirkens Frans Hals' zeigt und vor allem seine beiden Schützenstücke im Freien von 1642 (Nr. 900 a) und 1645 (Nr. 893). Das Vorbild dieser Schützenstücke im Freien und das erste seiner Art in Amsterdam ist das von Claesz Pietersz. Lastman und Adriaen van Nieulandt vom Jahre 1623 (Tafel 48).

DRITTE PERIODE DER HOLLÄNDISCHEN GRUPPENPORTRÄTMALEREI (1624—1662)

Thomas de Keyser.

Der erste, der in das Amsterdamer Gruppenporträt nach den stufenweisen Anläufen bei Cornelis van der Voort und Werner van Valckert innere Einheit durch gegenseitigen Wechselverkehr offen einzuführen gewagt hat, war Thomas de Keyser. Derselbe Dr. Sebastiaen Egbertsz Vrij, der durch Aert Pietersz die erste uns erhaltene Amsterdamer »Anatomie« hatte malen lassen, ist auch der Held des frühesten Gruppenporträts von de Keyser, das, wiewohl ohne Signatur und Datum, nach Auskunft der Listen im Jahre 1619 entstanden ist. Das Bild (Tafel 49) umfaßt diesmal nur sechs Personen, welche geringe Zahl diese Anatomie den Regentenstücken annähert und die neue Aufgabe, die sich der Meister gestellt hatte, wesentlich erleichtern mußte.

Die Anatomie des Dr. Sebastiaen Egbertsz de Vrij vom Jahre 1619.

Um das Neue der Auffassung vollauf zu würdigen, muß man sich jenes Aert Pieterszschen Bildes (Tafel 31) erinnern, in welchem wohl eine strenge äußere Einheit (mit dem Beschauer) durchgeführt, aber mit Ausnahme einiger Fingerzeigen keinerlei Versuch auf Herstellung einer inneren Einheit gemacht worden war. Nicht einmal der vortragende Professor durfte bei Aert Pietersz auf den Kadaver blicken, den er den Zuhörern erläuterte. De Keyser läßt ihn nun an einem Skelett demonstrieren und seine ganze Aufmerksamkeit darauf konzentrieren; und von den anderen sind ebenfalls die drei Stehenden mit Augen und Ohren am Vortrage beteiligt. Auf solche Weise erscheinen vier Figuren im Bilde untereinander zu einer inneren Einheit verbunden, und zwar durch Subordination dreier unter den vierten (den Professor). Dagegen ist die Aufmerksamkeit der zwei im Vordergrunde sitzenden Chirurgen nach der Seite des Beschauers gerichtet und einer davon, der rechts sitzende, weist zugleich mit der erhobenen Rechten auf das Skelett als Vortragsobjekt des Professors hin. Durch diese zwei Figuren wird wenigstens ein Teil der Personen im Bilde mit dem Beschauer in eine äußere Einheit gebracht; und indem eine davon zugleich auf die zu innerer Einheit verbundene Gruppe hinweist, wird auch zwischen dieser letzteren und dem Beschauer eine Brücke geschlagen.

Was diese Auffassung von derjenigen des Aert Pietersz scheidet, ist klar: neben die bloß äußere Einheit des älteren Bildes ist hier eine teilweise innere Einheit getreten. Es ist dies die Haarlemer Auffassung

auf der Stufe, die Frans Hals drei Jahre vorher in seinem ersten Schützenstück erreicht hatte. Der Amsterdamer verrät sich aber gegenüber dem Haarlemer Meister durch die Dämpfung des Lustgefühls, d. h. durch ein verhältnismäßig strengeres Festhalten an der Absicht, die Aufmerksamkeit möglichst rein für sich zum Ausdruck zu bringen. Die Subordination, die jetzt der Professor über einige der Zuhörer gewinnt und die in solchem Grade in Haarlem noch mehrere Jahrzehnte hindurch nicht möglich gewesen wäre, erscheint dadurch etwas gemildert, daß dem Vortragenden sonst durch keinerlei künstlerische Mittel ein besonderes Übergewicht über die anderen eingeräumt wurde: er steht vielmehr mit ihnen in Reihe und Glied und sein Kopf ist sogar schmächtiger als diejenigen der übrigen gehalten, um dadurch dem Übergewicht des Hutes, mit dem er allein bedeckt ist, zu begegnen. Besonders charakteristisch für de Keyser ist aber die sich schon in diesem frühesten Bilde verratende Neigung, den Blick lebhaft zu gestalten, worin wir ihn in seiner weiteren Entwicklung öfters geradezu mit Rubens wetteifern sehen können.

Der gleiche entschlossene Zug zur Vereinheitlichung mittels der Subordination verrät sich in der Komposition. Es ist die erste zentrale Dreieckskomposition, der wir in der Entwicklung des Gruppenporträts begegnen. Das Skelett bildet die strenge überhöhte Mittelachse, der sich je drei Personen zu beiden Seiten augenfällig subordinieren. Es ist natürlich bezeichnend für den Holländer, daß diese beherrschende Funktion nicht einem der Porträtierten und am wenigsten dem Professor, sondern einem Leblosen — dem Skelette — eingeräumt ist. Ferner ließ de Keyser die Schenkel des Dreiecks noch nicht in gleichmäßiger Abschrägung beiderseits vom Scheitel aus abfallen, weshalb die Verbindung zwischen Zentrum und Flügeln noch hart erscheint: es verrät sich darin das zähe Festhalten an der altholländischen (gotischen) Neigung, die Figuren äußerlich vertikalistisch voneinander zu isolieren und ihre diagonale Verbindung (nach Art der klassischen und der italienischen Renaissancekunst) zu vermeiden. Der Hintergrund ist völlig dunkel; es sollte also kein raumfüllender Gegenstand der Umgebung den Figuren Konkurrenz machen. Aber die Schatten, die unter der Hutkrempe des Professors, im Antlitz des links Sitzenden, der erhobenen Rechten seines Gegenüber spielen, verraten zur Genüge, daß dieser Meister seine Figuren trotz ihrer verhältnismäßig harten Modellierung im Zusammenhange mit der freiräumigen Umgebung gedacht hat.

Der also vollzogene Anschluß an die Haarlemer Lösung von 1616 konnte die Amsterdamer unmöglich vollständig befriedigen; denn nach ihrem Wunsche sollten äußere und innere Einheit nicht bloß beide vorhanden und äußerlich miteinander verbunden sein, sondern schlechtweg zusammenfallen, so daß die innere Einheit bloß als Aus-

drucksmittel der äußeren in Erscheinung träte. Diese Aufgabe hat de Keyser in seinen großen signierten und datierten Schützenstücken von 1632 und 1633 zu lösen gesucht.

Das Schützenstück des Thomas de Keyser vom Jahre 1632.

Das frühere, Rijksmuseum Nr. 1340 (Tafel 51), stellt die Kompagnie des Kapitäns Allart Cloeck und des Leutnants Lucas Jacobsz Rotgans in ganzen Figuren dar. Der für de Keyser von Anbeginn so charakteristische Zug zur Subordination hat ihn die Chargierten zu einer genau die Mitte des Vordergrundes einnehmenden Teilgruppe zusammenfassen lassen: links der Kapitän, der die Rechte nach dem Beschauer ausstreckt, rechts der Leutnant, dazwischen hinten der Fahnenjunker. Auch die übrigen sind zu sieben und sechs möglichst symmetrisch zu beiden Seiten verteilt. Links schreiten zwei, rechts einer die Stufen zu dem Podium herauf, auf welchem die Kommandanten stehen, und durch diese Bewegung wird sowohl eine flüssige Verbindung mit den rückwärtigen Figuren hergestellt als auch der Eindruck momentanen Geschehens in einem Zeitpunkte hervorgebracht. Daran schließen sich endlich zwei strenge Reihen zu je drei und zwei Schützen, die hinteren Reihen um einige Stufen über den vorderen stehend gedacht. Alle Figuren, mit einer einzigen fast unmerklichen Ausnahme in der rechten Ecke, haben den Blick auf den Beschauer geheftet, dem sie zugleich ihre volle Vorderfront zuwenden; dagegen erscheint der unmittelbare gegenseitige Wechselverkehr, den Thomas de Keyser in seiner Anatomie von 1619 eingeführt hatte, wiederum gänzlich vermieden.

Wir haben somit vor uns das alte Thema der Präsentation durch den Kapitän, das durch Cornelis Ketel in die Amsterdamer Gruppenporträtmalerei Eingang gefunden hatte. Das Neue ruht darin, daß nun alle Schützen ohne Ausnahme dem vom Kapitän gegebenen Kommando folgend dargestellt sind. Um dieses kommandierten Aufmarsches willen mußten die Porträtierten als ganze Figuren samt den Beinen ins Bild kommen. Durch die Richtung ihrer Aufmerksamkeit verbinden sie sich dem Beschauer, durch ihren regelmäßigen militärischen Aufmarsch subordinieren sie sich zugleich dem Kapitän. Im ersten ruht die äußere, im zweiten die innere Einheit. Jeder Schütze nimmt an beiden teil, ohne daß (wie bei Frans Grebber) jedes von beiden nur zur halben Ausführung käme. Denkt man sich einen unsichtbaren Beschauer hinzu, der eine Parade der Truppen abnimmt, so ist die äußere Einheit eine vollständige. Aber auch ohne solchen Beschauer ist zwischen den Figuren als solchen eine evidente Einheit vorhanden: denn der streng durchgeführte Reihenaufmarsch ergibt schon den Charakter einer in sich geschlossenen Handlung.

Dieser Steigerung des Handlungsmäßigen wird im holländischen Sinne dadurch entgegengearbeitet, daß das Charakteristische, Anziehende, Packende der einzelnen Figur noch mehr, als es schon bisher der Fall gewesen war, in den Blick, den Spiegel der unkörper-

lichen, untastbaren Seele, gelegt wird. Wiewohl die Figuren bis zu den Sohlen dargestellt sind, die Kostüme noch Abwechslung, die Lokalfarben trotz grünlichgrauen Tones und wachsenden Helldunkels noch verhältnismäßig selbständige Bedeutung zeigen, konzentriert sich doch das Interesse des Beschauers sofort auf die Augenpartien. Das Persönliche der Figuren ist gleichsam vollständig in Aufmerksamkeit umgesetzt, die aber hier ähnlich wie bei Valckert eine leichte Steigerung nach der aktiven (Willens-) Seite hin im Sinne des Rubens erfahren hat. Der Blick, der aus den Augen des Fahnenjunkers auf den Beschauer fällt, bleibt wohl jedem unvergeßlich. Es läßt sich aber anderseits nicht verkennen, daß dieses einseitige Bestreben nach Belebung des Blickes eine Gefahr der Uniformierung und Typisierung des psychischen und selbst des physischen Ausdruckes mit sich brachte — eine Gefahr, der de Keyser nicht immer entgangen ist.

Die Komposition zeigt in noch höherem Grade als im Bilde von 1619 die strenge Zusammenfassung in eine zentrale Symmetrie mit regelmäßig bewegter Scheitellinie. Der Raum weicht rechts und links von der Mitte nach hinten merklich zurück und zur Versinnlichung dieser Bewegung tragen die Stufen des Vordergrundes wirksam bei. Der Beschauer sieht noch immer nicht so sehr diesen Freiraum in den seitlichen Ecken als vielmehr die kompakte, raumfüllende Masse der körperlichen Truppe dazwischen, die sich keilförmig mit der Spitze nach vorne herausschiebt. Auch der Hintergrund ist unverändert eine neutrale eintönige Wand. Aber die Randschatten an den Umrissen der Figuren sind stärkere geworden und zwischen den Figuren beginnt bereits das Raumdunkel zu brauen, mit dem dann bald darauf Rembrandt alle Raumlücken auszufüllen gewußt hat. Die Vertikalen, die das Grundthema mit seinen Marschreihen bedenklich zu fordern schien, hat der Meister durch leichte Biegungen der Figuren und durch die Diagonalen der Lanzenschäfte bis zur Unschädlichkeit zu brechen gewußt und dabei zwischen rechts und links eine ziemlich strenge symmetrische Responsion der Figurenachsen beobachtet.

Es ist ein überaus glücklicher Zufall, daß sich uns (früher in der Albertina) ein früherer Entwurf des Meisters zu dem erörterten Schützenstücke erhalten hat (Tafel 50). Es ist eine leicht lavierte Federzeichnung, die durch ihre Quadrierung ihre einstige Bestimmung als Vorlage für ein auszuführendes Gemälde deutlich genug verrät. Wiewohl nun die Anordnung der zentralen Figuren über die Zusammengehörigkeit beider — Bild und Zeichnung — keinen Zweifel übrigläßt,[1] so sind doch anderseits zahlreiche Abweichungen

[1] Zuerst erkannt von Dr. Hofstede de Groot; die Zeichnung wurde bereits in starker Verkleinerung publiziert im Oud Holland VI, zu Seite 229.

* I. O. Kronig hat in seinem Aufsatz über Thomas Hendriks de Keyser (Onze Kunst, Bd. XVI, 8. Jahrg. 1909 S. 111) einen zweiten, früheren Entwurf, der sich im Museum zu Kopenhagen befindet, reproduziert. R. Oldenbourg hält die Zeichnung der Albertina für die Nachzeichnung einer späteren Redaktion dieses Entwurfes (Thomas de Keysers

zwischen beiden festzustellen, die uns in der Zeichnung ein früheres[1] Stadium der Entwicklung des Bildes, ja des Meisters selbst erkennen lassen. Man kann somit aus ihrer Vergleichung in überaus lehrreicher Weise ersehen, was der Meister ursprünglich gewollt und schließlich als nicht entsprechend fallengelassen hat.

Am meisten Übereinstimmung zwischen Zeichnung und Bild herrscht in der zentralen Gruppe der Chargierten samt den benachbarten, zu ihnen hinanschreitenden Figuren. Aber selbst hier sind gewisse Abweichungen nicht zu verkennen: auf der Zeichnung sind die Köpfe geneigter, sitzen die Hüte kecker, agiert der Kapitän weit lebhafter und — was das Wichtigste — blicken bloß Kapitän und Leutnant direkt zum Beschauer heraus. Hienach steht die Zeichnung gegenüber dem Bilde verhältnismäßig noch der Auffassung des Frans Hals näher, deren Einfluß wir schon vorhin an der Anatomie von 1619 festgestellt haben. Am auffallendsten sind aber die Unterschiede gegen die Ecken hin, denn hier ist die Auffassung in der Zeichnung eine von Grund aus andere. Die Figuren sind erstens nicht in Reihen aufmarschiert, sondern nur in loser Symmetrie, mit beiderseits leicht abfallender Scheitellinie komponiert. Zweitens sind sie bis auf wenige gar nicht mit dem Beschauer verbunden, sondern teilgruppenweise untereinander im gegenseitigen Wechselverkehr gesetzt. Es herrscht hier infolgedessen ein lebhaftes Durcheinander, das schlechtweg den Anschluß an die Haarlemer Auffassung bedeutet.

De Keyser hatte sich somit die Ausführung dieses Gruppenbildes ursprünglich folgendermaßen gedacht. Links und rechts ließ er hinten die Schützen in innere Einheit zueinander treten, die aber nach Haarlemer Muster sich immer nur auf einzelne zersplitterte Genregruppen erstrecken sollte; mit den Schützen, die über die

Tätigkeit als Maler, Leipzig 1911, S. 42). Seine Einwände gegen Riegls Auffassung der Komposition als einheitlichem Vorgang (S. 43 a. a. O.) mögen für das ausgeführte Bild eine gewisse Geltung haben, besonders wenn man die rechts und links rückwärts erhöht stehenden Schützenpaare betrachtet; für die Skizze selbst sind sie wenig überzeugend, da gerade bei der Charakteristik eines Aufmarsches die Darstellung verschiedener Phasen und *Beteiligung* möglich ist. Ja, es spricht sogar manches dafür, daß der Zusammenhang zwischen den Gruppen, die Subordination stärker ist, als Riegl sie sieht, so daß z. B. die beiden links Sitzenden, deren Blick gegen die Bildmitte, den Kapitän, gerichtet ist, keine unabhängige Genreszene bilden, sondern den Augenblick, in dem sie durch den Befehl zum Sammeln in ihrer Unterhaltung unterbrochen werden, darstellen. Ein gleiches Verhältnis zwischen Skizze und ausgeführtem Bild, in dem die Betonung der Handlung zurücktritt, um möglichst gleich großen Porträtköpfen Platz zu schaffen, zeigt auch schon I. A. Ravesteyns Schützenbild von 1618 und die Skizze zu diesem (W. Martin, Jan van Ravesteyn's »Magistraat en Schutters« 1618 en het ontwerp daarvor. Oud Holland 1923—24 Jahrg. 41.)

[1] Auf dem Türgiebel links im Hintergrunde ist das Datum 28 (?) NOVEMBER 1630 zu lesen — offenbar das Datum eines festlichen Ereignisses, das die äußere Veranlassung zur Bestellung des Bildes gegeben hat. Natürlich folgt daraus noch keineswegs zwingend, daß auch der Entwurf zwei Jahre vor dem (1632 datierten) Bilde entstanden ist; aber die äußere Möglichkeit dafür erscheint hiemit unleugbar gegeben.

Stufen nach vorne heraufeilen, wird allmählich eine strammere Zusammenfassung in eine äußere und innere Einheit angebahnt, die dann im präsentierenden Kapitän und dem Leutnant im Vordergrunde ihren unmittelbaren und durch die bedeutungsvolle Charakteristik dieser Figuren ausschlaggebenden Ausdruck erreicht. Diese Auffassung ist noch sehr derjenigen des Bildes von 1619 verwandt; und die Zersplitterung in einzelne verbindungslose Genregruppen anstatt der absoluten Einheit (Demonstration am Skelett) erklärt sich wenigstens zum Teil aus der Schwierigkeit, 13 Figuren (anstatt vier) in eine innere Einheit auf Grund der Subordination zu bringen.

Es ist nun wohl überaus bezeichnend für das Amsterdamer Kunstwollen, daß de Keyser diese an die Haarlemer Manier des Hals anklingende Auffassung fallenlassen und an ihre Stelle eine strenge Durchführung der äußeren Einheit setzen mußte, die zwar entsprechend dem entwickelten künstlerischen Bedürfnisse der Zeit zugleich auch von einer inneren Einheit begleitet sein sollte und, wie wir gesehen haben, in der Tat begleitet war, aber dieser letzteren gegenüber durchaus den vornehmeren Rang behauptete und sich dem Beschauer sofort übermächtig aufdrängte. Das gleiche Motiv des Aufmarsches unter Kommando des Kapitäns als Mittels der inneren Einheit hat zehn Jahre später Rembrandt seiner »Nachtwache« zugrunde gelegt, wodurch die kunsthistorische Bedeutung dieses früheren Bildes des de Keyser noch wesentlich erhöht wird.[1] Als Vorläufer Rembrandts erweist sich de Keyser hier auch darin, daß die seitlichen Figuren in einer bei den Amsterdamern bisher ganz unerhörten Weise in Größe, Bedeutung, Charakter gegenüber den Hauptfiguren vernachlässigt erscheinen. Es war dies freilich die unvermeidliche Folge einer konsequent durchgeführten Subordination und wir werden sehen, wie der darin noch konsequentere Rembrandt auch in der Mißachtung der subalternen Schützen bis an die äußerste Grenze des porträtmäßig Zulässigen und noch darüber hinausgegangen ist.

Das Schützenstück des Thomas de Keyser vom Jahre 1633.

Aber schon Thomas de Keyser scheint mit dieser plötzlichen Anspannung der Subordination nicht die besten Erfahrungen gemacht zu haben; denn ein Jahr darauf ist ein Schützenstück aus seinem Atelier hervorgegangen, das von einem deutlichen Bestreben zeugt, die Koordination der äußeren Erscheinung aller im Bilde wieder herzustellen. Es ist die Kompagnie des Kapitäns Jacob Symonsz de Vries und des Leutnants Dirck de Graeff vom Jahre 1633, Rijksmuseum 1341 (Tafel 52), mit 21 Figuren. Dies ist in seiner Art vielleicht das nationalste Gruppenporträt, das jemals ein Holländer gemalt hat; denn die äußeren

1 Aber auch de Keyser hat in der Anwendung dieses Themas bereits einen Vorläufer gehabt, und zwar bezeichnendermaßen einen Haarlemer: zwar nicht Frans Hals selbst, der es erst 1639 offen angewendet hat, aber einen unter seinem Einflusse stehenden Meister, Hendrick Pot, von dessen Bilde (Tafel 81) späterhin noch zu handeln sein wird.

* Ravesteyn's Bild von 1616 im Haager Gemeinde-Museum ist wohl die früheste Anwendung dieses Themas.

Aktionen, soweit sie auf Verbindung zwischen den dargestellten Personen abzielen, sind hier vollständig unterdrückt und alle Lebensäußerung in den auf den Beschauer gerichteten Augen konzentriert.

Die Schützen haben sich augenscheinlich zur Parade versammelt; denn sie blicken ausnahmslos nach dem Beschauer und sind sich also bewußt, in diesem Zeitmomente von im Bilde unsichtbaren Zuschauern gemustert zu werden. Aber selbst der Kapitän hat diesmal das Präsentieren oder Begrüßen mit der Hand unterlassen und anderseits ist auch die Aufmarschbewegung der Schützen unterblieben. 21 Augenpaare heften ihre vielfach stechenden Blicke unverwandt nach den Beschauern, und wo — wie im Fahnenjunker — dieses Durchbohrende gemildert erscheint, da kam ein Kopf zustande, der in der ganzen Geschichte der Malerei seinesgleichen sucht. Die äußere Einheit in Raum und Zeit ist nun in diesem Bilde eine denkbar vollständige. Die geringe Zerstreuung der Blickstrahlen läßt einen Zuschauerraum von geringer Ausdehnung, wenn auch noch nicht die Beschränkung auf einen einzigen Zuschauer vermuten; und das subjektive einheitliche Raumbewußtsein wird hier — zum erstenmal bei de Keyser — auch durch den Fernblick nach einem tiefen Hintergrunde geweckt. Der Eindruck der Einheit des Zeitmoments hinwiederum wird durch die identische (Augen-)Aktion sämtlicher Teilnehmer hervorgebracht; daß endlich diese Aktion ausschließlich in die Bewegung der Augen (des Seelenspiegels) verlegt und dadurch möglichst aus der objektiv-körperlichen in die subjektiv-seelische Sphäre gerückt ist, wirkt ebenfalls im Sinne der äußeren Einheit mit dem Beschauer, weil dadurch in höherem Maße an sein subjektives Erfahrungsbewußtsein appelliert wird. All diese forcierte Steigerung der äußeren Einheitsmittel sollte jedoch nur dazu dienen, den Mangel an überzeugender innerer Einheit im Bilde wettzumachen. Sein Anblick läßt uns zwar mit ziemlicher Bestimmtheit vermuten, daß die Kompanie sich zu einer Parade vor Zuschauern versammelt hat, aber wir vermissen dabei doch jenen Eindruck zwingender Überzeugung von diesem Sachverhalte, wie ihn im Bilde von 1632 der reihenmäßige Aufmarsch unter dem offenbaren Kommando des Kapitäns hervorgerufen hatte. Wir erkennen den Kapitän nur an dem äußeren Merkzeichen, daß er diesmal breit und anspruchsvoll in einem Lehnstuhl genau ins Zentrum des Bildes gesetzt erscheint; daß aber die Versammlung der übrigen rechts und links auf eine Subordination unter sein Kommando zurückginge, wird uns durch kein Mittel versinnlicht. Die Schützen haben sich da wiederum, fast wie einst bei Aert Pietersz, jeder auf eigenen Antrieb zusammengefunden, um sich dem Volke zu zeigen. Da nun aber auch der frühere aktive Verkehr der Porträtierten nach außen infolge seiner Beschränkung auf die Augensprache dem modernen Beschauer unterbrochen scheint (wenngleich

er nach den Intentionen des Malers als rein psychischer Verkehr fortbestand), so gewinnt dieses Bild bei oberflächlicher Betrachtung eine fatale Ähnlichkeit mit den modernen Gruppenphotographien, die bekanntlich nicht einem künstlerischen, sondern sozusagen einem mnemotechnischen Zwecke zu dienen haben. Wer sich jedoch die Mühe nimmt, Kopf für Kopf dieses Bildes auf den Blick hin durchzunehmen, wird in demselben alsbald eines der reifsten und (gerade wegen der relativen Unterdrückung der inneren Einheit) typischesten Werke der holländischen Kunst erkennen.

Vergleicht man dieses Gruppenporträt von 1633 mit jenem ältesten des Dirck Jacobsz von 1529, so staunt man über die Verwandtschaft zwischen beiden, die in der gleichmäßigen Wendung der Einzelköpfe zum Beschauer, d. h. in dem altholländischen Streben nach Herstellung einer äußeren Einheit, begründet liegt. Die Wandlung aber, die sich in den seither verflossenen 100 Jahren vollzogen hat, gelangt darin zum Ausdruck, daß früher die einzelnen Porträtierten den Beschauer durch Handweisen, Vorzeigen, Präsentieren usw. aktiv sich zu subordinieren trachteten, während jetzt alle diese äußeren Aktionen zur Ruhe gelangt sind und die Figuren sich nur mehr durch den individualisierten Blick, d. h. durch das unmittelbare Wirkungsmittel der Seele, die Aufmerksamkeit des Beschauers zu erregen bemühen.

In der Entwicklung der inneren Einheit hingegen bezeichnet das Bild de Keysers von 1633 unzweifelhaft eine Reaktion gegenüber seinen früheren Werken und namentlich gegenüber dem kräftigen Vorstoße von 1632. Den gegenseitigen Wechselverkehr hatte der Meister schon im ausgeführten Bilde von 1632 preisgegeben; jetzt ließ er auch die Subordination unter ein Kommando fallen. Man ersieht daraus erstens, wie empfindlich die Amsterdamer in diesem Punkte geblieben sind; zweitens, daß Thomas de Keyser trotz seiner hohen Fähigkeiten doch nicht der Mann dazu gewesen ist, um das Zeitproblem unbekümmert um momentane Gunst oder Ungunst eines bestimmten Kundenkreises zur Lösung zu bringen.

Diesmal bietet aber auch die Komposition, zum ersten Male bei de Keyser, Veranlassung zu aufmerksamerer Betrachtung. Die Figuren selbst sind in drei Gruppen gebrochen, wie schon bei Pieter Isaacsz; während aber bei diesem die Brechung durch einzelne Figuren herbeigeführt wurde, die gleich Pilastern aus einer ebenen Wand von Figuren heraussprangen, ist hier bei de Keyser die Figurenmauer an zwei Stellen durch einen Spalt unterbrochen; die Teilung ist hienach nicht mehr wie bei Isaacsz durch Körper, sondern durch Freiraum bewerkstelligt, was offenbar dem Charakter der aktionslosen Ruhe der Auffassung entspricht. Die Symmetrie zwischen den drei Gruppen ist eine strenge: die mittlere Gruppe subordiniert sich die seitlichen und innerhalb der mittleren Gruppe subordiniert sich

der Kapitän die anderen Gruppenglieder und somit indirekt die ganze Kompagnie. Hier treffen wir aber, wie schon vorhin erwähnt wurde, zum ersten Male[1] bei de Keyser auf eine genauere Determinierung des Hintergrundes. Hinter den Figuren dehnt sich, durch reichliches Raumdunkel von ihnen geschieden, eine Palastfassade mit den unteren Partien zweier gigantischer Halbsäulen und zwischen diesen läßt ein Giebelportal den Blick in ein heller beleuchtetes Gemach eindringen, das oben deutlich mit schrägen Deckbalken abschließt und worin an einem Tische zwei Männer im Gespräche sitzen. Trotz des engen Ausschnittes wirkt die durch die Beleuchtung herbeigeführte Raumeinheit dieses Hinterstübchens, ferner die einander in gelassener Aufmerksamkeit zugewendeten zwei Figuren mit den breitkrempigen Hüten und dem Helldunkel an ihnen und am Boden zwischen ihnen in hohem Maße stimmungsvoll. Dieselbe regungslose Aufmerksamkeit, die sich zwischen den 21 Figuren und dem Beschauer hin- und herspinnt, brütet im Binnenraume dahinter und zwingt alles im Bilde — die körperlichen Figuren und den ungreifbaren Freiraum dazwischen — zu einer subjektiven Einheit zusammen.

Die Bürgermeister von Amsterdam im Jahre 1638 von Thomas de Keyser.

Im Jahre 1638 erhielt Thomas de Keyser Auftrag, den Moment zu verewigen, in welchem die vier Bürgermeister von Amsterdam die Meldung von der erfolgten Ankunft der Maria Medici in dieser Stadt empfingen. Das Bild (Tafel 53) wurde in Kleinmeisterformat ausgeführt und zählt jetzt zu den Juwelen des Mauritshuis im Haag. Das gewählte Format beweist allein schon, daß die Absicht des Meisters (und wohl auch der Besteller) nicht auf die Herstellung eines Gruppenporträts, sondern eines richtigen Historiengemäldes gerichtet war, das allerdings dem holländischen Geiste entsprechend äußerlich ins Genremäßige reduziert erscheinen sollte.

Wir sehen da vier Ratsherren in ihren Mänteln, den breitkrempigen Hut auf das Haupt gestülpt, um einen viereckigen Tisch versammelt sitzen, während zur Rechten ein soeben eingetretener Offizier in devoter Stellung seine Botschaft erstattet. Wäre nun nicht diese letzte Figur im Bilde, so müßten wir das Ganze, wenigstens was die Auffassung betrifft, unfehlbar für ein Gruppenporträt halten. Der Bürgermeister zunächst dem Offizier wendet kaum merklich den Kopf nach seiner Seite, als wenn er etwas ganz Gleichgültiges anzuhören hätte; die Beine, die er gekreuzt und lang vor sich ausgestreckt hat, läßt er in dieser Stellung, als ob sie ewig darin verharren könnten. Sein Nachbar hinter dem Tische blickt regungslos schräg vor sich hin, der Dritte ist in reinem Profil sichtbar und denkt wohl auch nicht ans Aufstehen; der Vierte endlich links am Ende, der offenbar eben

[1] Im Entwurfe zum Schützenstücke von 1632 begegnete zwar schon eine giebelbekrönte Tür im Hintergrunde, die aber im Bilde selbst doch wieder hinweggelassen wurde.

gesprochen und seine Worte mit einem Gestus der Linken begleitet hatte, läßt die erhobene Hand in dieser Stellung beharren, als ob er vorhätte, die begonnene Rede fortzusetzen, sobald die durch das Eintreten des Offiziers verursachte Pause vorüber wäre. Und das nennt sich Historienmalerei! Keine Spur einer Äußerung von Willen oder Gefühl, wie sie eine solche Botschaft notwendig hervorrufen mußte. Keine Spur von Freude oder Aufregung, von Stolz oder Entschlossenheit, wie sie ein Italiener oder Flame als Wirkung der Botschaft gemalt hätte. Über alle vier Gesichter nichts als reine regungslose Aufmerksamkeit. Diese fischblütigen Holländer scheinen einer Erregung zum Handeln gar nicht fähig. Wenn man nicht wüßte, daß die Amsterdamer das Ereignis tatsächlich für ein sehr bedeutsames angesehen und der französischen Königin-Mutter einen lange vorbereiteten glänzenden Empfang bereitet haben, so möchte man meinen, die Bürgermeister hätten dieses Bild bloß darum malen lassen, um der Nachwelt ewige Kunde von der absoluten Gleichgültigkeit zu hinterlassen, die sie dem Besuche der königlichen Dame und Mutter Ludwigs XIII. entgegengebracht haben.

Das Wichtigste ist aber, daß, sobald man den Offizier herausnimmt und ihn sich unsichtbar an Stelle des Beschauers denkt, das Bild in seiner Auffassung sofort zum Gruppenporträt wird. Wir werden in der Tat Regentenstücke kennenlernen, die wenige Jahre darauf entstanden sind und im wesentlichen dieses Bild des de Keyser wiedergeben, ja dasselbe an äußerer Handlung eher noch übertreffen, obwohl sie ausschließlich Porträte geben und nicht einen einzigen historisch-denkwürdigen Moment schildern sollten.

Eine äußere Einheit (mit dem Beschauer) hat de Keyser hier wenigstens mit dem unzweideutigen Hilfsmittel des direkten Herausschauens aus dem Bilde auf den Beschauer nicht anzustreben gebraucht, da das ja Bild kein Gruppenporträt sein sollte; dagegen mußte er alles daransetzen, eine innere Einheit herbeizuführen. Der Effekt ist aber ein solcher, daß dem Bilde zur äußeren Einheit nicht vieles fehlt, während die innere Einheit wegen des Mangels an äußeren Bezeugungen derselben (durch Handlungen) wenigstens für den an die Betrachtung klassischer italienischer und flämischer Werke Gewöhnten durchaus nicht schlagend hervortritt. Die Umkehr von 1633 hat also beim Meister nachhaltig gewirkt und der gemein-holländische Charakter seiner Schöpfungen hat dadurch natürlich nur gewonnen. Ein Italiener könnte jede innere Einheit darin vermissen; denn er vermöchte sich gar nicht vorzustellen, wie man sich so wie diese vier Bürgermeister benehmen könnte, wenn man wirklich eine Botschaft wie diese hier mitgeteilt vernähme. Das Bild läßt hienach einen so tiefen Blick in das innerste Wesen der holländischen Malerei tun wie wenige andere. Namentlich aber ist es dazu geeignet, uns neuerdings zu überzeugen, wie die porträtmäßige Auffassung mit

ihrem Postulate der äußeren Einheit mit dem Beschauer nicht allein die holländische Gruppenporträtkunst, sondern die holländische Malerei überhaupt beherrscht hat und wie in dieser Auffassung der Holländer alles historische Geschehen aus einem wechselweisen Handeln Dritter zu einem subjektiven Betrachten, Aufmerken und Widerspiegeln des Beschauers wird.

Was in de Keysers Bilde von 1638 unter allen Umständen über das in einem Porträt für zulässig befundene Maß hinausgeht, ist die Ausgleichung und Verbindung der Figuren mit dem umgebenden Raume: also genau dasjenige, was den eigentlichen Reiz des Bildes in den Augen moderner Kunstfreunde ausmacht. In der grauen Luft, die die Wand in einen wogenden Schummer einhüllt, verdampfen alle Umrisse; und das Relief der beleuchteten Formen quillt so weich und schwammig und anderseits doch so bestimmt aus dem auf- und abwallenden Helldunkelnebel des Freiraumes hervor, daß die Figuren darin lediglich als stärker zusammengeballte Lichtmassen erscheinen. Diese Entkörperlichung durch Abstreifen des Tastbaren und Begrenzten, dieses Überführen der haptischen Formen in den bloß sichtbaren Luftraum und das Auflösen der das Haptische stets begleitenden Lokalfarben in unmerklich ineinander überfließende Lichter und Schatten verbindet sich hier mit der erwähnten äußeren Regungslosigkeit und Handlungsscheu zu jenem unsagbaren Stimmungseindruck, der von diesem und ähnlichen Bildern der holländischen Hauptmeister ausströmt. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß dadurch den dargestellten Persönlichkeiten etwas zuviel Abbruch an ihrer objektiven Individualität zugunsten der subjektiven Gesamterscheinung mit dem umgebenden Freiraume geschehen ist, als sich mit dem Begriffe eines Porträts vertragen hätte. Schon von diesem Punkte aus läßt sich erkennen, wie mit der Steigerung des Subjektivismus über eine gewisse Grenze hinaus das Porträt unmöglich wird.

Die Komposition erscheint als Raumkomposition durch den Tisch als Raumzentrum beherrscht. Es ist aber bezeichnend für de Keyser und für alle holländischen Künstler, die nach der Darstellung reiner Aufmerksamkeit strebten, daß bei ihnen mit der Raumkomposition eine ruhige Ebenkomposition möglichst parallel ging. Die Erklärung hiefür wird sich am passendsten an späterer Stelle vorbringen lassen, wo von der gleichen Erscheinung in der reiferen Entwicklung Rembrandts die Rede sein wird. Die Figuren sind im Bilde des de Keyser von 1638 in ziemlich regelmäßigen Abständen aneinandergereiht und ihre Scheitellinie verläuft in einem sehr stumpfen Zickzack, das gegen rechts allmählich sanft ansteigt.

Rembrandt.

Als der junge Rembrandt seine Vaterstadt Leyden auf kurze Zeit verließ, um dasjenige, was ihm vom Erlernbaren seiner Kunst noch abging, in anderen Ateliers berühmter holländischer Meister nachzuholen, war es nicht etwa Haarlem, der Wohnsitz des Frans Hals, den wir für

den Bahnbrecher der nationalholländischen Kunst in jener Zeit (den zwanziger Jahren des XVII. Jahrhunderts) anzusehen gewohnt sind, sondern Amsterdam, das der frühreife Jüngling aufsuchte; und hier waren es wiederum nicht jene holländischesten unter den dortigen Porträtmalern — Werner van Valkert oder Thomas de Keyser —, von denen Rembrandt etwas lernen zu müssen glaubte, sondern der Italienfahrer Pieter Lastman. Hier ruht der Punkt, von dem aus am ehesten sich der paradox scheinende Satz rechtfertigen ließe: Rembrandt wäre unter allen seinen zeitgenössischen Landsleuten der eigentlichste Italianist gewesen. Von den zahlreichsten Momenten seines Schaffens, in denen er sich mit der italienischen Weise berührt, ist das wichtigste wohl die Entschlossenheit, mit der er sich von Anbeginn zur Subordination als einem der vornehmsten Ausdrucksmittel seiner Kunst bekannt hat. Nichtsdestoweniger war das letzte Ziel von Rembrandts Streben die extreme Durchführung jener äußeren Einheit mit dem beschauenden Subjekt, in der wir die unentbehrliche Voraussetzung und eigentliche Raison d'être aller Gruppenporträtmalerei erkannt haben. Nur muß es dem Meister frühzeitig klar geworden sein, daß eine vollkommene, und zwar individualisierte äußere Einheit, d. h. Verbindung des Dargestellten mit dem Beschauer, nur dann zu erreichen sei, wenn zuvor die innere Einheit, die Subordination innerhalb der im Bilde Dargestellten, durchgeführt wäre. Diese innere Subordination war aber bekanntermaßen die Domäne der italienischen Kunst. In diesem Punkte mußten also italienische Weise und Rembrandts Kunstabsicht einander unmittelbar berühren. Es hatte zwar, wie wir dies auch in der Geschichte des Gruppenporträts verfolgen konnten, schon ein volles Jahrhundert niederländischer Malerei daran gearbeitet, die Subordination als Hilfsmittel zur Subjektivierung der Einzelfigur in die nordische Kunst einzuführen; aber immer sträubte sich noch dagegen die holländische Abneigung wider äußeren Zwang. Rembrandt gelang es durch ein erneutes, vertieftes Eingehen auf das italienische Grundgesetz, noch einmal eine — nach unseren Begriffen die höchste — Blüte holländischer Malerei herbeizuführen. Schon die nächste Generation nach ihm wußte das Fremde, Romanische nicht mehr in Eigengut umzusetzen und erlag demselben, als es in der teilweise verwandten Gestalt der französischen Kunst einzudringen begann. Der wesensfremde italienische Einfluß hatte sich in Holland allezeit fruchtbringend und zu Neugestaltungen anregend erwiesen; der halbverwandte französische Einfluß wirkte sofort lähmend auf die holländische Kunst, um sie schließlich nach kurzer Zeit vollends umzubringen.

Die drei Gruppenporträts von Rembrandts Hand, die in unversehrtem Zustande auf uns gekommen sind, haben aus Gründen, die in der Einleitung angedeutet wurden, seit jeher allgemeinste Beachtung bei Künstlern, Kunstfreunden und Kunsthistorikern gefunden.

Es hat sich infolgedessen allmählich eine ganze Literatur darüber herausgebildet; und das Wertvolle und zum Teil Bleibende, das dadurch zutage gefördert wurde, soll an dieser Stelle keineswegs bestritten werden. Aber fast alle Schriftsteller, die sich bisher mit diesem Thema beschäftigten, haben es aus der künstlerischen Entwicklung der Persönlichkeit Rembrandts heraus zu erklären gesucht und für die Beurteilung den Maßstab moderner Geschmackskritik zur Anwendung gebracht. Im Zusammenhange der vorliegenden Arbeit können dagegen die drei erwähnten Bilder lediglich als Glieder in der großen Entwicklungskette aufgefaßt werden, die Jan van Scorel und Dirck Jacobsz mit den großen Meistern der Mitte des XVII. Jahrhunderts verbindet. Sieht man, wie seine früheste Lösung des Gruppenporträtproblems sich noch enge mit den Werken seiner unmittelbaren Vorgänger berührt und wie er in seinen späteren Bildern das gleiche Problem in ganz konsequenter Weise weiter verfolgt hat, so gelangt man zur Überzeugung, daß auch Rembrandt in der Hauptsache bloß der — allerdings genialste und zeitweilig vollkommenste — Exekutor des Kunstwollens seines Volkes und seiner Zeit gewesen ist. Im folgenden sollen also die drei Bilder nicht vom Gesichtspunkte eines persönlichen Rembrandt-Problems, sondern von demjenigen eines gemein-holländischen Kunstproblems der Betrachtung unterzogen werden. Damit mag man es aber auch entschuldigen, wenn auf die von meinen Vorgängern geäußerten Anschauungen über das Verhältnis der Bilder zueinander schon der gebotenen Kürze halber nur in dringenden Ausnahmsfällen ausdrücklich reflektiert werden soll.

Die Anatomie des Dr. Tulp.

Nach der weitesten Schätzung — das Geburtsdatum ist bekanntlich umstritten — zählte Rembrandt nicht mehr als 26 Jahre, als er die »Anatomie des Dr. Tulp«, jetzt im Mauritshuis im Haag (Tafel 54), geschaffen hat. Es bedürfte weder der Signatur des Meisters noch der Jahreszahl 1632 auf den Bilde, um seine Authentizität festzustellen, da es schon in den Tagen seines Entstehens das größte Aufsehen erregte. Das war einmal ein Bild, das dem damaligen Amsterdamer Geschlechte, soweit es sich mit bildender Kunst befaßte, den Inbegriff alles desjenigen zu enthalten schien, was man von der nationalen Kunstgattung — dem Gruppenporträt — verlangte. Freilich, wenn man die spätere Entwicklung überblickt, möchte man fast meinen, daß die Amsterdamer dazumal einen vom streng nationalen etwas abweichenden Geschmacke gehuldigt hätten, von dem sie sich alsbald überwiegend wieder abwenden sollten. Aber so wie sie nun einmal am Anfange der dreißiger Jahre dachten und wünschten, war Rembrandt offenbar der richtige Mann für sie.

Der Inhalt der »Anatomie des Dr. Tulp« ist kurzweg dahin zu beschreiben, daß der renommierte Operateur Dr. Tulp als Professor sieben seiner Kollegen von der Chirurgengilde gewisse Muskeln des Vorderarmes einer männlichen Leiche am Seziertisch demonstriert und

dabei einen Vortrag hält. Damit ist bereits gesagt, daß das Bild, ähnlich wie wir dies schon an de Keysers »Anatomie« von 1619 beobachten konnten, eine innere Einheit besitzt. Sehen wir nun, wie dieselbe hier durchgeführt ist. Der Professor, der mit der Rechten mittels eines Instrumentes die fraglichen Muskeln gefaßt hat, begleitet seine Rede mit dem üblichen Gestus der Linken und blickt dabei nicht wie de Keysers Professor auf das Demonstrationsobjekt (bei de Keyser ein Skelett), sondern auf die Hörergruppe, mit der er somit in unmittelbare und momentane psychische Verbindung tritt. Die Hörer subordinieren sich ihm mit ihrer Aufmerksamkeit, aber jeder in anderer Weise: es ist zwar bei allen gemeinsame psychische Aufmerksamkeit, die sich aber physisch bei jedem in einer anderen selbständigen, individuellen Form äußert. Am lebhaftesten, weil am äußerlichsten bei den drei Chirurgen, die unmittelbar zu Häupten der Leiche ihren Platz haben: einer beugt sich vor, um besser zu sehen, sein Nachbar, um besser zu hören, wobei sein Antlitz über der Anstrengung fast einen leidenden Ausdruck (Pathos = innere Bewegung) annimmt, der dritte wohl um beider genannten Zwecke willen.* Nach der Peripherie hin beruhigt sich die äußere und innere (Willens- und Gefühls-) Bewegung in stetig zunehmendem Maße. Der Arzt mit der Mitgliederliste in den Händen blickt schon gelassener nach der Seite des Beschauers heraus; aber es ist kein zielbewußtes, sondern ein gleichsam entsinnlichtes Schauen; denn auch er verrät absolute Aufmerksamkeit. Das gleiche gilt von dem Arzte links unten, der allein schon deshalb, um nicht im porträtwidrigen verlorenen Profil zu erscheinen, den schwach geneigten Kopf mäßig herauswendet; aber sein niedergeschlagener Blick und die eingegrabenen Runzeln um die Augen beweisen, daß auch er nicht mit irgendeinem Beschauer kokettiert, sondern peinlich den Worten des Professors folgt. Sein Nachbar links am Ende, der bereits eine völlig gerade Haltung angenommen hat, sendet aus seinem Profilkopf einen ruhigen Blick direkt nach dem Sprecher. Es bleibt noch der siebente Arzt übrig, der nicht minder in stramm aufrechter Haltung hoch über alle andern emporragt und in der gedachten Hinsicht die einzige Ausnahme bildet. Er wendet sich nämlich en face und mit vollem Blick zum Beschauer heraus und weist dabei mit dem Zeigefinger der Rechten auf die Demonstrationsszene hin. Während somit alle übrigen Figuren untereinander zur inneren Einheit verbunden erscheinen, indem

* Hans Jantzen weist in seinem Aufsatz »Rembrandt, Tulp und Vesal«, Kunst und Künstler, Jahrg. 24, S. 313 f. darauf hin, daß die Aufmerksamkeit der Hörer nicht nur der Gebärde des Dr. Tulp subordiniert ist, sondern auch dem Buche zu Füßen der Leiche gilt. Es ist die Anatomie des Vesalius (de humani corporis fabrica libri septem. Basileae 1555), die aufgeschlagene Seite (159) zeigt die Abbildung der Armmuskulatur, wie sie von Dr. Tulp gerade an der Leiche zur Demonstration bloßgelegt ist, so daß die Hörer die Worte des Dr. Tulp an der Hand der Abbildung des berühmten Lehrbuches überprüfen können.

sich sechs Chirurgen dem sprechenden Professor in Aufmerksamkeit subordinieren, stellt der achte die äußere Einheit mit dem Beschauer her, dem er die Verbindung mit der Vortragsszene vermittelt, indem er ihn sich durch den Fingerzeig subordiniert. Es ist also eine doppelte Einheit durch Subordination in diesem Bilde: einmal zwischen Tulp und den sieben Chirurgen, die sich sämtlich ihm als dem Vortragenden subordinieren, zweitens zwischen dem krönenden Chirurgen und dem Beschauer, welch letzterer dem ersteren und durch diesen mittelbar wieder dem Dr. Tulp subordiniert wird.

Diese Grundauffassung als solche ist nun zwar keine völlig neue; denn wir waren ihr schon in der »Anatomie des Dr. Sebastiaen Egbertsz Vrij« des Thomas de Keyser vom Jahre 1619 begegnet. Auch jener hatte sich als Demonstrator an einem Skelette drei Hörer in unmittelbarer Aufmerksamkeit subordiniert, während ein vierter den (oder die) Beschauer auf die Szene aufmerksam machte. Aber erstens war dieser letztere in der Verbindung mit dem Beschauer noch nicht alleinstehend, sondern vom fünften begleitet, der wenigstens den Blick übereinstimmend mit jenem voll heraussandte, was gegen die Beschränkung der Zahl der mit dem Beschauer zu äußerer Einheit verbundenen Personen auf eine bei Rembrandt immerhin einen bemerkenswerten Unterschied bedeutet. Eine weitere Abweichung liegt darin, daß Rembrandt den Professor sich direkt an die Hörer wenden läßt, während de Keyser noch das Skelett als Mittel dazu gebraucht hatte. Die Subordination unter den einen Sprecher ist somit bei Rembrandt eine direkte, vereinheitlichte und dadurch verstärkte geworden, während sie bei de Keyser gleichsam zwischen dem Professor und dem Skelett geteilt und dadurch in der Wirkung abgeschwächt gewesen war. Aber den wichtigsten Unterschied trifft auch dieses nicht; es liegt überhaupt nicht im Was, sondern im Wie der Darstellung.

Was zunächst die aktiven, subordinierenden zwei Figuren betrifft, so erscheinen sie bei Rembrandt in ganz anderer, schlagenderer Weise hervorgehoben als bei de Keyser. War des letzteren Professor geradezu künstlich in eine Reihe mit den übrigen zurückgedrängt und koordiniert, so daß man ihn erst heraussuchen mußte, so kann darüber bei Rembrandt von vornherein kein Zweifel aufkommen: der breite Platz, den Tulp einnimmt, die ausführliche Aktion beider Hände, sein Blick auf die Zuhörer, sein Kostüm: alles das zusammen sagt uns sofort, wo wir den Erzwinger der inneren Einheit im Bilde zu suchen haben. Aber auch die Figur, die den Beschauer sich subordiniert und damit die äußere Einheit herstellt, hat nun eine nachdrücklichere Betonung gefunden. Aus dem Vordergrunde wurde sie zwar an die hinterste Stelle versetzt; indem sie aber über alle anderen als krönende Spitze hinausragt, zieht sie dadurch sofort den Blick auf sich und kann gar nicht übersehen werden. Die Entfernung aus der früheren

aufdringlichen Nähe bewirkt also eher einen nachhaltigeren, weil intimeren Eindruck auf das betrachtende Subjekt. Beide Dominanten im Bilde erscheinen hienach in ihrer Bedeutung und Wirkungsfähigkeit gesteigert.

In den Hörern hingegen wurde durch Rembrandt gegenüber de Keyser folgerichtig umgekehrt der Charakter der Abhängigkeit wesentlich verstärkt. Er geht daher hierüber die neutrale Aufmerksamkeit hinaus, die bei de Keyser bloß ganz schwach (namentlich im Blick) durch ein Lustgefühl in der Art des Frans Hals individualisiert worden war, und versetzt sie entschlossen mit einer Dosis Willen oder Gefühl. Der erstere verrät sich in den lebhaften äußeren Bewegungen, namentlich im Vorbeugen des Kopfes und Oberkörpers; das Gefühl in dem Affekt, der besonders in dem Kopfe des Arztes zunächst der Rechten Tulps zum Ausdruck gelangt ist. Die eingehenden Studien, die Rembrandt in dieser Hinsicht noch in Leyden namentlich mittels Radierung angestellt hatte, sind zwar längst bekannt; es scheint mir jedoch bisher noch nirgends nachdrücklich genug ausgesprochen, daß auch dieses Ringen nach Beherrschung des Affekts als ein Symptom des Romanismus im Kunstwollen des jungen Meisters aufgefaßt werden muß. Die psychischen Äußerungen des Willens und Gefühls lassen sich nun drastischer und lebhafter in physische Bewegungen umsetzen als die neutralen Äußerungen reiner, selbstloser Aufmerksamkeit: daher die für ein Gruppenporträt fast heftig zu nennenden Aktionen namentlich der drei mittleren Figuren, die sich nach der Peripherie allmählich beruhigen und zunehmend der regungslosen Aufmerksamkeit Platz machen. Es empfiehlt sich jedoch, sich hier sofort klarzumachen, was Rembrandt in diesen Köpfen nicht angestrebt hat. Es ist dies hohe Denkkraft und überlegene Geistesgröße, die den übrigen und namentlich dem Beschauer imponieren und daher gegenüber diesem isolieren soll. Die reine Willensgröße, wie sie ein Italiener mindestens dem Professor angedichtet hätte, darzustellen, ist Rembrandt niemals eingefallen. Alle diese akademisch gebildeten Leute, den berühmten Dr. Tulp nicht ausgenommen, zeigen gemütliche germanische Visagen und man kann Rembrandts Wollen kaum ärger mißverstehen, als wenn man ihm zumutet, seine Porträtköpfe nach »geistigen Werten« im Bilde verteilt zu haben.

Will man also das Neue in Rembrandts Auffassung seiner »Anatomie« definieren, so wird man nicht die doppelte Subordination als solche zu nennen haben, hinsichtlich welcher er vielmehr sein unmittelbares Herauswachsen aus der gemein-holländischen Kunst seiner nächsten Vorgänger am unwiderleglichsten beweist, sondern die gesteigerte Individualisierung der psychischen Verbindung (Aufmerksamkeit) in Raum und Zeit. Während der Professor bei de Keyser noch auf das Demonstrationsobjekt blickt, faßt er bei Rembrandt die Hörer selbst ins Auge. Und diese wieder verraten in momentanen

physischen und Gefühlsbewegungen den inneren Aufmerksamkeitsanteil an der dominierenden Aktion. Diese individuelle Belebung bringt zugleich die einzelnen Psychen in nähere Verbindung als die kühl reservierte objektiv-allgemeinere Aufmerksamkeit selbst noch eines de Keyser und das Ziel alles Rembrandt'schen Kunststrebens — das Zusammenfließen der Seelen ineinander und mit der Seele des Beschauers — zeigt sich schon von dem Frühwerke aus in deutlichen Umrissen. Was vorläufig der vollen Erreichung des Zieles noch im Wege steht, sind die physischen Hilfsfaktoren, die Rembrandt zunächst in Anspruch nehmen zu müssen vermeinte: die die äußeren Sinne reizende Bewegung und das vom Pathos Affizierte (um nicht zu sagen Affektierte) in einigen Köpfen.

Auch die Komposition verrät sofort eine doppelte Einheit: die objektive in der Ebene und die subjektive im Raume. Die Raumkomposition ist in der von den Schützenmahlzeiten her bekannten Weise durch ein Raumzentrum beherrscht: es wird gebildet durch den Seziertisch mit dem Kadaver darauf, der sich von rechts her etwas schräg nach links in die Tiefe zieht und auf den vier Seiten durch Dr. Tulp, zweimal je zwei Chirurgen und den aufrechten Folianten zu Füßen des Leichnams umschlossen und begrenzt erscheint. Zu Häupten der Leiche sind aber noch drei Figuren angeordnet, die der Meister dazu benützt hat, um eine strenge Dreieckkomposition herzustellen, die durch ihre Wirkung in der Ebene derjenigen im Tiefraume die Waage halten soll. Diese Verquickung von Raum- und Ebenkomposition wäre nun an sich ebensowenig ein Neues als jene vorhin erörterte doppelte Einheit und Subordination in der Auffassung. Der Pyramidenkomposition mit zentralem Scheitel waren wir bereits in der »Anatomie« des de Keyser begegnet und die Verquickung der zentralen Symmetrie mit einer Raumbildung, in der auch die Übereckstellung eine Rolle spielt, hat uns das Schützenstück desselben Meisters aus dem Jahre 1632 kennen gelehrt. Das Eigenartige der Komposition von Rembrandts Anatomie liegt wiederum in der Steigerung der beiden kontrastierenden Elemente: der Ebenwirkung einer-, der Raumwirkung anderseits. Eine so strenge Pyramidalkomposition mit gleichmäßig absinkenden Schenkeln wird man in der bisherigen holländischen Kunst vergebens suchen. Dagegen sehen wir in Rembrandts Leydener Jugendwerken das hohe Dreieck mit steil überhöhten Schenkeln, gefüllt mit Figuren, die mit Fleiß im Tiefraume hintereinander postiert sind, häufig wiederkehren: es schwebte ihm dabei offenbar das Problem vor, in verschiedenen Tiefen verteilte Figuren in eine Ebene zu zwingen. Es ist dies das alte barocke Problem des Michelangelo; da aber der Holländer Rembrandt dabei mindestens ebensoviel wie auf die Figuren auf den Freiraum dazwischen sah, durfte er die Figuren in viel größeren Tiefenabständen hintereinander setzen. Die symmetrisch-pyramidale

Linienkomposition in der Ebene hatte gleichwohl für Rembrandt doch wesentlich bloß eine zügelnde, dämpfende, regulierende Bedeutung: sein eigentliches Problem war die Steigerung der Tiefenwirkung des Freiraumes zwischen den Figuren.

Rembrandts Helldunkel.

Von den Mitteln, welche der Malerei zur Versinnlichung der tiefräumlichen Ausdehnung überhaupt zur Verfügung stehen, dienen die beiden haptischen (Deckung und Verkürzung) zur Versinnlichung der kubischen Räumlichkeit der Figurenkörper. Von den beiden optischen Mitteln läßt sich der Schatten sowohl als Körperschatten zur Versinnlichung der kubischen Räumlichkeit als auch als Raumschatten oder Helldunkel zu jener der Freiräumlichkeit gebrauchen, während er in Form des Schlagschattens zwischen beiden Wirkungen ungefähr die Mitte einhält. Das zweite optische Mittel, das auf einer Auflösung der Umrisse und bestimmten Veränderung der Lokalfarbe beruht und auch als Luftperspektive bezeichnet wird, dient ausschließlich zur Versinnlichung des lufterfüllten Freiraumes.

Es ist nun bezeichnend für ein Jugendwerk Rembrandts wie die »Anatomie«, daß hier die von den Italienern so virtuos beherrschten, von den Holländern aber stets mit Zurückhaltung aufgenommenen Verkürzungen noch eine verhältnismäßig große Rolle spielen. Wie der Arzt mit dem Spitzbart zu Häupten der Leiche sich fast horizontal krümmt und sein Hintermann in einem steileren Winkel sich vorbeugt, bis endlich mit dem hintersten und obersten die reine Vertikale erreicht wird, ist längst aufgefallen und sogar als Rückgrat der ganzen Komposition bezeichnet worden. Es läßt sich nun gewiß nicht leugnen, daß diese drei Figuren sich voneinander weit wirksamer loslösen als etwa jene, die wir auf dem Schützenstück des W. van Valckert vom Jahre 1625 (Tafel 46) rechts am Rande hintereinander aufgestellt fanden. Jedoch fragt sich selbst noch angesichts dieser drei Chirurgen des Rembrandt, wie sie wohl hintereinander völlig Platz finden mochten, d. h. man sieht daran doch noch mehr den Figurenknäuel als den Freiraum, der zwischen seine Buchten und Lücken eindringt.

Weit wichtiger ist die Rolle, die in Rembrandts Raumbehandlung der Schatten spielt. Er verwendet ihn einmal als Körperschatten zur Modellierung; nur ist er da nicht mehr scharf begrenzt und offenbart bereits wechselnde Intensität, weshalb er den Formen zwar Rundung aus der Tiefe heraus gegen den Beschauer verleiht, aber ohne jede tastbare Härte, wie z. B. noch Valckerts Köpfe und selbst diejenigen de Keysers aus seiner früheren Zeit gezeigt hatten. Das Entscheidende ist aber Rembrandts Verhältnis zum Raumschatten oder Helldunkel.

Jeder Raumschatten ist im letzten Grunde Körperschatten; denn auch er wird durch irgendeinen Körper hervorgebracht, der der Lichtquelle im Wege steht. Der Unterschied zwischen beiden beruht nur darin, daß der Körperschatten oder Modellierungsschatten eine

feste haptische Begrenzung zeigt, während der Raumschatten ins Unbegrenzte verfließt und allmählich durch alle möglichen Stufen zwischen Dunkel und Hell ins Licht übergeht. Der Backenknochen wirft auf die Wange einen Körperschatten, der sich klar abzeichnet und dessen Verursacher (eben der Backenknochen) wir klar vor Augen haben; in dem Maße, als die Grenzen dieses Schattens unklar gezeichnet erscheinen, wie dies z. B. zunehmend bei Rembrandt der Fall ist, nähert er sich bereits dem Raumschatten. Der Schlagschatten hinwiederum ist ein Körperschatten, den ein Körper auf einen fremden, benachbarten wirft; auch in diesem Falle bleiben wir über den Verursacher des Schattens nicht im Unklaren und die festen Grenzen des Schlagschattens geben diesen Verursacher treulich wieder. Der Raumschatten läßt nun beides vermissen: sowohl die Klarheit über den Verursacher als die festen Grenzen. Eine dunkle Zimmerecke z. B. wird zweifellos durch die beiden zusammenstoßenden Wände in Schatten gesetzt; aber diese Wände zeichnen sich nirgends klar und scharf als Verursacher des Schattens ab und das Dunkel geht allmählich und in unmerklichen Abstufungen, die durch Gegenstände in der Ecke reich variiert werden können, in Helligkeit über. Dieses Raumdunkel ist kein absolutes Dunkel, denn dann wäre es eben nichts und somit auch nicht Raum; es ist aber auch nicht absolute Helligkeit, denn dann sähe man eben die hell getünchten Wände und nicht den Freiraum dazwischen. Es ist jedoch klar, daß eine Malerei, die den Freiraum zwischen den Figurenkörpern als ein selbständiges und daher sinnlich, das heißt optisch Wahrnehmbares darstellen wollte, kaum ein besseres Mittel hiezu finden konnte als das Helldunkel. Eine solche Malerei war nun die holländische, die sich gerade um die Zeit, als Rembrandt aufzutreten begann, dazu anschickte, den Freiraum zwischen den Figuren als ein mit diesem gleichsam Gleichberechtigtes und Gleichwertiges zu schildern. Schon bei Valckert, namentlich aber bei Thomas de Keyser in seinen späteren Bildern war ein solches Bestreben nicht mehr zu verkennen; ja in dem Bürgermeisterbilde des Zweitgenannten vom Jahre 1638 (Tafel 53) fanden wir es schon zum Hauptmittel der künstlerischen Einheitswirkung erhoben. Nichtsdestoweniger ist es Rembrandt, mit dessen Namen sich die Vorstellung vom Helldunkel des XVII. Jahrhunderts untrennbar verknüpft, und dies mit Recht. Aber in der Anatomie war das Helldunkel doch noch ein sehr gemäßigtes und, wiewohl Porträte zu einer schrankenlosen Entfaltung dieses Kunstmittels naturgemäß weniger als andere Bilder geeignet waren, werden wir es doch in Rembrandts späteren Gruppenporträts in einer weit vollkommeneren Weise verwendet finden.

Es empfiehlt sich jedoch, gleich an dieser Stelle den eigentlichen Zweck, den die holländische Malerei mit dem Helldunkel verfolgte, scharf zu definieren. Es handelte sich ihr nicht allein darum, den

Freiraum im Bilde als ein neben den Figurenkörpern Existierendes und von diesen Verschiedenes sinnlich wahrnehmbar zu machen; denn diese Sichtbarmachung desselben war bloß Mittel zum Zweck. Die Absicht lief vielmehr darauf hinaus, jenen Dualismus endgültig aufzuheben, Figuren (kubischen Körperraum) und Freiraum als einziges homogenes Ganzes darzustellen. So wie die Auffassung der holländischen Malerei durch Darstellung des selbstlosen Psychischen (der Aufmerksamkeit) eine Brücke zwischen den Figurenkörpern schlagen sollte, wodurch diese Einzelpsychen im Bewußtsein des betrachtenden Subjekts zu einem Ganzen zusammen verschmolzen, so sollte in gleicher Weise auch der Freiraum bloß eine quantitative, nicht mehr eine qualitative Unterbrechung zwischen den Figurenkörpern bilden. Der Freiraum sollte gleich den Figuren sinnfällige Eigenschaften erhalten und dazu mußte er sichtbar gemacht werden. Die Figurenkörper dagegen mußten ihre anstößige Begrenzung einbüßen und deshalb wurde ihnen der starre Linienumriß und die zusammenhängende Lokalfarbe benommen. Beides ließ sich durch Licht und Schatten bewerkstelligen. Die Figurenkörper sind hienach bloß stellenweise dichtere Zusammenballungen im Freiraume, die das Licht in unendlichen Abstufungen stärker reflektieren als der reine Luftraum.

Zur Durchführung dieser Aufgabe war das Helldunkel so unentbehrlich, daß man ruhig sagen darf, kein holländischer Maler des XVII. Jahrhunderts habe desselben vollständig entraten. Aber innerhalb dieser Gemeinsamkeit begegnen zahlreiche Abstufungen. Es gab namentlich in der späteren Zeit Meister, die über der Verbindung die Figuren nicht vergaßen und daher das Dunkel niemals so intensiv werden ließen, daß die Figuren darin nicht in klarer und deutlicher, wenn auch weicher Begrenzung sichtbar geworden wären. Meister wie Karel Fabritius und namentlich der Delftsche Vermeer waren ebensoviel Hellmaler als Helldunkelmaler; d. h. sie legten mehr Gewicht auf das Helle als auf das Dunkel. Rembrandts Eigenart beruht nun darin, daß er das überwiegende Gewicht auf das Dunkel gelegt hat. Ihm war es wirklich ernst mit der Umsetzung alles tastbar Gegebenen in Abwandlungen von Licht- und Schattenintensitäten und dies hat Karl Neumann (Rembrandt, I. Aufl., S. 169) vermutlich gemeint, als er das Helldunkel Rembrandts als ein metaphysisches Prinzip bezeichnet hat, wiewohl nicht recht zu verstehen ist, warum derselbe Forscher die doch klar zutage liegende Grundbedeutung des Helldunkels als Raumdunkel leugnet.[1] Da nun aber in Wirklichkeit

[1] K. Neumann beklagt sich an einer Stelle seines Buches ausdrücklich über das in der neueren kunstgeschichtlichen Literatur angebrochene »endlose Gerede« über Raum und es scheint auch bei anderen, jüngeren Forschern Geneigtheit vorhanden zu sein, ihm darin zu sekundieren. Hier muß aber ein Mißverständnis obwalten. Was die bildende Kunst darstellt und überhaupt darstellen kann, sind erstens Dinge, d. i. begrenzte Ebene (zweidimensionale Ausdehnung) oder begrenzter Raum (dreidimensionale Ausdehnung), und zweitens deren Umgebung, d. i. unbegrenzte Ebene oder unbegrenzter Raum. Die

die Figuren stärker vorschlagen als der Freiraum dazwischen, so erscheint uns heute, die wir eine andere Anschauung vom Verhältnisse der Körper zum Freiraume haben, die starke Verdunkelung des Sichtbaren in den Bildern Rembrandts der Wirklichkeit gegenüber als unmotivierte Übertreibung; und nicht anders wurde sie selbst von der Mehrzahl seiner holländischen Zeitgenossen nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts beurteilt, die eben auch schon über die Rembrandtsche Anschauung hinaus in der Richtung auf unsere heutige fortgeschrittten waren.

Die »Anatomie« von 1632 zeigt uns nun schon das Helldunkel als Rembrandts Lieblingsproblem, aber noch nicht in der extremen Anwendung der späteren Zeit. Es haftet noch teils an den Figuren, teils am Freiraume; aber es verbindet noch nicht beide miteinander zu einem homogenen Ganzen, wie dies später seine eigentliche Funktion bilden sollte. So lagert es z. B. über der Brust des Arztes mit dem leidenden Ausdruck, verläuft aber an der Halskrause desselben in einer verhältnismäßig scharfen Grenze. Ähnlich sind die Schatten auf der Halskrause des Arztes unterhalb des Krönenden, ferner auf der linken Hand und Manschette des Dr. Tulp gehalten: es sind dies noch immer mehr Schlagschatten als Raumschatten; nur die aufhellenden Reflexe lassen die Tendenz auf ein eigentliches Helldunkel erkennen. Diese Schlagschatten, deren Hervorbringung der grelle Lichteinfall gilt, haben vor allem die Aufgabe, die hellfarbig und tastbar in sich

Mittel dazu sind aber Linie und Farbe. Nun will es allerdings der moderne Subjektivismus, daß die Dinge gar nicht mehr als Dinge, d. i. als außerhalb unser vorhandene Objekte, sondern als bloße subjektive Farbenempfindungen gelten sollten. Aber das kann doch nur so weit gehen, daß man heute gegenüber früheren Zeiten, welche z. B. vor allem den Charakter der Tastbarkeit im Kunstwerk betont hatten, über der farbigen Eigenschaft der Dinge alle ihre übrigen zu vergessen trachtet; die »Dinge« (d. i. Ausdehnungen) als notwendige Substrate der Farbe bleiben darum bestehen und eine Farbe ohne Ding, als »metaphysisches Prinzip«, wie K. Neumann sagen würde, ist wenigstens heute nicht möglich. Eine gemalte menschliche Figur bleibt eben eine menschliche Figur, mag auch das Farbige daran den Beschauer ganz besonders reizen. Es ist daher im Grunde gar nicht richtig, wenn man das moderne Kunstproblem als Farbenproblem bezeichnet; denn die Farbe ist auch hier nur Mittel zum Zweck, ähnlich wie es früher die Linie gewesen war und es auch neuerdings zu werden sich anschickt. Das moderne Problem ist vielmehr ein Raumproblem wie jedes frühere: eine Auseinandersetzung zwischen dem Subjekt einerseits und dem Dinge (d. i. Ausdehnung, Raum) anderseits und keineswegs ein völliges Aufgehen des Objekts im Subjekt, das überhaupt das Ende der bildenden Kunst bedeuten würde. Wenn es in der modernen Ästhetik heißt: die Dinge seien Farben, so ist damit nichts anderes gesagt, als die Dinge seien Ebene, aber nicht die haptisch-polychrome der Alten, sondern eine optisch-koloristische, die das Ding mitsamt seiner Umgebung als ein Ganzes versinnlicht, ohne gleichwohl seine Individualität schlechtweg zu unterdrücken. Gilt dies nun schon von der modernen Kunst, so ist es um so bedenklicher, den Künstlern früherer Kunstperioden die moderne Auffassung, als ob die Dinge rein subjektive Empfindungen wären, zu imputieren. Das Lehrreiche und Fesselnde im Barockstil — im Süden wie im Norden — beruht eben darin, daß er uns deutlich und in langer, zusammenhängender und doch abwechslungsreicher Entwicklung zeigt, wie der erwachte und zunehmende Subjektivismus sich allmählich mit dem gegebenen Objekt und seinen tastbaren und sichtbaren Qualitäten auseinandergesetzt hat.

abgeschlossenen Gegenstände, wie z. B. Halskrausen, zu zerschneiden und damit ihres haptisch-körperlichen Zusammenhanges zu berauben. In Rembrandts Frühwerken bildet diese Absicht fast ein ständiges Problem; auf der radierten Darstellung im Tempel (Bartsch 51) zum Beispiel ist ein Arm des Engels derart in eine schwarze und weiße Hälfte zerschnitten, daß man Mühe hat, ihn als ein Ganzes zu erkennen. Rembrandt hielt somit in diesem Jahre bei der ersten, einleitenden Etappe der von ihm beabsichtigten Gesamtlösung: er hatte vor allem den körperlichen Zusammenhang der einzelnen linienbegrenzten Figuren durch überlaute Lichter und Schatten künstlich zu zerreißen, die tastbaren Grenzen zu übertönen und die nicht minder im Sinne körperlicher Isolierung wirkenden Lokalfarben zu entfärben. Seine Aufgabe ging hier noch überwiegend dahin, den alten Zusammenhang der Figurenkörper in sich zu trennen; damit sollte die Möglichkeit vorbereitet werden, sie um so gefügiger mit dem umgebenden Freiraume und durch dessen Vermittlung mit anderen Figurenkörpern zu verbinden.

Sieht man endlich, wie die dunkle Figur des Herausblickenden links unten gegen die helle Leiche eine scharf gezeichnete Silhouette bildet, so zeigt sich damit der Schatten abermals nicht in der verbindenden, sondern in der älteren isolierenden Funktion zur Anwendung gebracht. Er dient hier in der seit dem XVI. Jahrhundert bekannten Weise zu dem Zwecke, um den hellen Gegenstand hinter dem dunkleren im Raume zurückliegend erscheinen zu lassen. Damit ist zweifellos die Existenz eines Freiraumes zwischen beiden Gegenständen angedeutet; aber durch die scharfe Silhouettierung wird anderseits jede mögliche Verbindung zwischen ihnen aufgehoben, der vordere Gegenstand gegenüber dem hinteren strenge isoliert. Trotz der vielfachen Knickung erscheint die trennende Linie, die längs des Ärmels des Arztes verläuft, hart und schneidend. Auch dies ist eine ständige Erscheinung in Rembrandts Jugendwerken, die späterhin zugunsten des alle Grenzen verwischenden Helldunkels verschwindet.

Weitgehende Anwendung hat aber auch schon in diesem Frühwerke Rembrandts das Helldunkel zur Versinnlichung der binnenräumlichen Umgebung der Figurengruppe gefunden. Das Dunkel spielt unter dem Tonnengewölbe, an den beiderseitigen Wänden und in den Pfeilernischen und lichtet sich stellenweise, namentlich in der Mauerecke hinter dem Kopfe des Dr. Tulp. Aber auch diese Anwendung ist nicht ein absolut Neues, sondern schon seit dem XVI. Jahrhundert allmählich vorgebildet; und nur die grundsätzliche Verdunkelung des ganzen Raumes mit schwach vibrierenden Lichtern von schwankenden und unklaren Begrenzungen dazwischen — also eine qualitative Steigerung — ist Rembrandts Eigentum. Sehen wir uns einmal den dargestellten Binnenraum als solchen an.

Das Regentenstück des Cornelis van der Voort von 1618 (Tafel 40) hatte uns zum ersten Male einen durch eine Ecke fest lokalisierten Binnenraum gebracht, und wiewohl noch ein Jahr darauf Thomas de Keyser in seiner »Anatomie« davon wieder absehen zu können glaubte, hat sich doch seither das Bedürfnis nach Individualisierung des die Figuren umgebenden Raumes im Gruppenporträt immer mehr befestigt. In Rembrandts »Anatomie« begegnen wir nun zum ersten Male einem so determinierten Binnenraume, daß wir darin nicht allein eine, sondern zwei Ecken erkennen und überdies sogar das Gewölbe wahrnehmen: also ein Abschluß nicht allein gegen rechts und links, sondern auch nach der Höhe. Nach rechts sehen wir dann um eine Pfeilerecke herum den Freiraum sich weiter dehnen. Es kann kein Zweifel sein: dieses Gemach mit dem Raumdunkel, womit es bis in alle Winkel hinein erfüllt ist, bringt uns in einer bis dahin unerhörten Weise zu Bewußtsein, daß die Figurenszene in einem freien Raume vor sich geht. Man sieht nicht allein wie bisher überwiegend die Figuren, sondern auch den Freiraum, von dem sie umflossen sind. Aber wenn man das Verhältnis zwischen beiden — Figurengruppe und Freiraum — untersucht, wird man sich der Beschränkung klar, die hier noch obwaltet: Figurengruppe und freier Luftraum sind zwar nebeneinander vorhanden, aber noch nicht hinreichend miteinander verbunden. Wir werden uns nicht genügend klar über die Dimensionen des Gemaches im Verhältnis zu denjenigen der Figuren; es klingt hierin noch die Weise des XV. Jahrhunderts nach, die hinter den Figuren in selbständiger Trennung den unendlichen Raum dargestellt hat. Man wird sich nun auch bewußt, wie die strenge Pyramidalkomposition der Figuren mit ihrer zusammenhaltenden Ebenwirkung der auflösenden Raumwirkung widerstreitet. Während das raumdunkle Gemach in die Tiefe lockt, fordert die Komposition der Figuren dazu heraus, dieselben vorne in einer Ebene zusammenzuhalten. Und endlich gewahrt man, daß das Helldunkel des Freiraumes mit demjenigen an den Figuren in keinem Punkte zusammenfällt oder ineinander überfließt; die Figurengruppe hebt sich vielmehr, gleichwie ein Muster vom Grunde, scharf vom Gemachraume dahinter ab und die nicht gesparten umrißauflösenden Randlichter und Randschatten genügen zwar, um die Figuren als solche freiraumumflossen erscheinen zu lassen, aber nicht, um sie in den Binnenraum völlig einzutauchen. Also auch in dieser Hinsicht hat Rembrandts Helldunkel auf der Stufe der Anatomie seine spätere allverbindende Funktion noch nicht entfaltet.

Und doch ruht auf dem Bilde eine einheitliche Farbenstimmung; sie wird aber nicht dem Helldunkel, sondern dem grünlichen Tone verdankt, der alle Lokalfarben überzieht und einander nähert. Der Ton dient in der holländischen Malerei genau demselben Zwecke wie das Helldunkel und auch sein Ursprung ist der gleiche. Der

Ton der holländischen Malerei ist nicht der moderne, der von den Figuren selbst ausgeht, von deren zahllosen Lokalfärbungen er gewissermaßen die Resultierende bildet, sondern einfach die Farbe des Freiraumes, der sich vor und zwischen die Figurenkörper lagert und ihnen damit bis zu gewissem Grade seine eigene Färbung aufzwingt. Die Tonmalerei ist in Holland das frühere Stadium gewesen und namentlich im ersten Drittel des XVII. Jahrhunderts in Übung gestanden; sie hat aber den Nachteil, daß sie, wenn sie wirklich verbindend wirken soll, die Figuren in noch höherem Grade als die Helldunkelmalerei der Wirklichkeit entfremdet und daß sie obendrein doch wieder als einförmige Lokalfarbe erscheint (siehe die Gesellschaftsmaler und Landschafter in der Art des Duck und des van Goyen), weil innerhalb eines solchen einfachen Farbtones nur geringe Modulationen möglich sind. Da aber der Ton innerhalb gewisser Grenzen ein unerläßliches Postulat der Luftperspektive bildet, ist er niemals mehr gänzlich fallengelassen worden, und wenn früher gesagt wurde, daß kein holländischer Maler nach 1630 das Helldunkel vollständig ignoriert habe, so läßt sich ebensogut sagen, daß keiner vom Ton ganz frei geblieben ist. Indem nun Rembrandt, wie in fast allen Bildern seiner Frühzeit, so auch in der Anatomie einen grünlichen Ton festgehalten hat, beweist er damit den Zusammenhang mit der früheren Kunstperiode, aus der er selbst in seinen ersten Anfängen hervorgegangen ist. In seiner späteren Entwicklung hat zwar auch Rembrandt den Ton nie mehr fallengelassen, aber er hat an Stelle des grünlichen den sogenannten Goldton gesetzt, der weniger mit einer Lokalfarbe als mit dem Strahlen und Glühen des Lichtes zusammenhängt.

Die Nachtwache.

Es muß auffallen, daß trotz des durchschlagenden Erfolges, den Rembrandt mit seiner »Anatomie« davongetragen hat, keines der zahlreichen Amsterdamer Schützenstücke aus den dreißiger Jahren von seiner Hand gemalt worden ist. Daß man ihm die Fähigkeit zur Lösung einer solcher Aufgabe nicht zugetraut hätte, liegt wohl außerhalb aller Möglichkeit; man wird daher kaum fehlgehen mit der Annahme, daß Rembrandt selbst, dem es ja auch an sonstiger Arbeit nicht gebrach, sich um Aufträge der gedachten Art nicht beworben hat. In der Tat mochte ihm ein Thema, das seinem Streben nach Vertiefung der psychischen Beziehungen zwischen den Personen verhältnismäßig wenig zu bieten hatte, nicht viel Reiz gewähren. Es muß vielmehr eher wundernehmen, daß Rembrandt sich trotzdem entschlossen hat, zehn Jahre nach der Anatomie ein großes Schützenstück für die Amsterdamer zu malen. Es ist die Kompagnie des Kapitäns Frans Banning Cock und des Leutnants Willem van Ruytenburgh, genannt »Die Nachtwache« (Tafel 55), im Rijksmuseum Nr. 2016, vom Künstler selbst mit seiner Signatur und der Jahreszahl 1642 versehen. Es ist schon charakteristisch, daß man gar nicht

genau sagen kann, wieviel Personen eigentlich in diesem Bilde porträtiert sind. Wir kennen zwar die Zahl derer, die dafür bezahlt haben, aber es sind ihrer viel mehr im Bilde sichtbar und noch mehr unsichtbar, d. h. nur durch kleine Ausschnitte (namentlich durch Lanzen und Hüte) erratbar, worin allerdings bereits ein anderer, bisher anonym gebliebener Amsterdamer Meister (Tafel 42) vorangegangen war.

Nachdem wir nun die grundsätzliche Entscheidung Rembrandts zugunsten der Subordination kennen, vermögen wir auch im vorhinein zu bestimmen, welche Auffassung er dem Ganzen zugrunde gelegt haben mochte. Wenn schon Dr. Tulp sich seine ihm äußerlich (als diplomierte Chirurgen) gleichgestellten Hörer subordinierte, so wird man um so mehr erwarten, daß der Kapitän mit seiner Truppe das gleiche getan haben wird. Und diese Absicht Rembrandts ist uns auch in der Inhaltsangabe des Bildes bezeugt, die sich in einem Album des hauptsächlichen Bestellers des Bildes, eben jenes Kapitäns Frans Banning Cocq, vorgefunden hat und folgendermaßen lautet: »Der Kapitän gibt seinem Leutnant den Befehl, die Truppen ausrücken zu lassen.« Bezeichnend ist schon die Wahl eines ganz bestimmten Moments, der zwar insofern nicht historisch,* sondern genremäßig ist, als er sich vermutlich öfter wiederholte, aber uns doch beweist, wie weit damals die Holländer in der seit Cornelis Ketel stetig zunehmenden Tendenz auf Individualismus — Lokalisierung im Raume und Momentanisierung in der Zeit — gelangt waren. Sechs Jahre später sollte man das allerdings hochbedeutsame Ereignis des westfälischen Friedensschlusses wiederholt zur Veranlassung nehmen, um sogar einen ganz determinierten historischen Moment im Schützenstücke zu verewigen.[1]

Die innere Einheit der »Nachtwache« ruht somit auf der Subordination unter dem Kapitän. Mit seiner gewaltigen, alle übrigen weit überragenden Statur schreitet er genau in der Mitte des Bildes

* »Der Abmarsch zum Empfang Maria von Medicis im Jahre 1638« ist nach Schmidt-Degener (Het genetische Problem van de Nachtwach. Onze Kunst 1914, Bd. 26, 1916, Bd. 29 u. 30, 1917, Bd. 31) der dargestellte historische Moment. Weitere Teile seiner Arbeit gelten dem Nachweis des historischen Ortes dieser Begebenheit (vgl. dazu I. I. de Gelder, Bartholomäus van der Helst, S. 44) und einer ausführlichen Besprechung des ursprünglichen Zustands der Nachtwache, der von Riegl nicht berücksichtigt ist. Ein breiter Streifen links und oben, ein schmälerer unten und rechts ist weggefallen (vgl. dazu auch André-Charles Coppier, La Prise d'Armes de la Compagnie de Frans Banning Cocq. L'amour de l'art 1923, Jahrg. 4). Im ursprünglichen Zustand schreitet also z. B. der Kapitän auf die Mitte zu und seine Gestalt ist nicht so nahe an den Rand gerückt, nicht so isoliert. (Abb. der Zeichnung im Album von Frans Banning Cocq. Oud Holland, Jahrg. 4, 1886 nach S. 204.)

Max Dvořák hat 1923 eine Analyse der Nachtwache (Meisterwerke der Kunst in Holland. Wien 1923) veröffentlicht, die Riegls Gedanken weiterführt und durch die Aufschließung des Zusammenhangs der Nachtwache mit der ital. Barockkunst wichtig ist.

[1] Die Haarlemer scheinen aber hierin vorangegangen zu sein; denn bereits eines der Schützenstücke des Frans Hals vom Jahre 1627 sollte die Erinnerung an ein bestimmtes Festmahl des Jahres 1622 festhalten.

geradewegs auf den Beschauer heraus, indem er die Linke mit gebieterischer Gebärde in der Richtung des Vormarsches herausstreckt und den Kopf nach dem rechts daneben mit kürzeren Schritten folgenden Leutnant wendet, der in devoter Kopfhaltung und mit ergebenst auf den Kapitän geheftetem Blicke den Befehl entgegennimmt. Der Leutnant erscheint hienach in der Tat psychisch unmittelbar dem Kapitän subordiniert. Das gleiche an dem anderthalb Dutzend von übrigen Schützen zum Ausdruck zu bringen, hat Rembrandt von vornherein nicht angestrebt; auch für ihre Subordination sollte vielmehr der Leutnant, der ja nach dem erwähnten Titel die Vermittlung des Befehls zu besorgen hatte, der künstlerische Mittler im Bilde sein. Die Schützen gebärden sich eben wie Leute, die genau wissen, daß ihnen nun sofort der Befehl zum Ausmarsch zugehen wird. Jeder beschäftigt sich mit sich selbst oder, genauer gesagt, mit seiner Waffe, und zwar in einer Abwechslung, die nur Rembrandts unerschöpfliche Phantasie zu ersinnen wußte;[1] aber jeder verrät doch damit deutlich, daß es nun gelte, sich irgend in Bewegung zu setzen, und das hat man auch seit jeher verstanden. Es prägt sich schon in der alten Bezeichnung der »Nachtwache« aus, die eben einen nächtlichen Ausmarsch bedeuten sollte; die heutige Kritik hat nur die Nacht durch den Tag, das Fackel- durch Sonnenlicht ersetzt. Die innere Einheit ist also zweifellos ebenso vorhanden wie in der Anatomie; das Neue und Überraschende liegt aber darin, daß die subordinierende Wirkung des gesprochenen Wortes (hier des Befehls) jetzt nur bei einem (dem Leutnant) als eine unmittelbar psychische auftritt, bei allen übrigen sich als körperliche Aktion verrät. Bei solcher Auffassung mußte es für Rembrandt mit Rücksicht auf sein uns bereits bekanntes Kunstwollen von vornherein striktes Gebot sein, Kapitän und Leutnant (als die psychisch unmittelbar miteinander Verbundenen) mit allen Mitteln in den Vordergrund zu rücken und in Wirkung zu setzen, die übrigen Figuren mit ihren körperlichen Aktionen aber trotz aller Abwechslung im Detail als einen im ganzen uniformen Hintergrund zu behandeln. Der Befehl des Kapitäns an den Leutnant ist das Thema; die Truppe ist reines Akzidens, gleich einem Hinterraume oder einem landschaftlichen Hintergrunde.[2]

[1] Außer dem Kapitän und Leutnant sind nur noch zwei Personen, ganz rechts am Rande, zueinander in das Verhältnis gegenseitigen Wechselverkehrs, und zwar ebenfalls auf Grundlage der Subordination, gebracht. Es scheint hier der Gedanke zugrunde zu liegen, daß die harrende Gruppe rechts sich der bereits in Bewegung befindlichen mittleren anzuschließen habe und ein Unteroffizier einem Schützen den bezüglichen Befehl zu erteilen im Begriffe stehe. Welchen Wert für die Komposition diese Teilgruppe von zwei Personen gehabt hat, wird sich weiter unten zeigen.

[2] Diese subordinierte Rolle der Schützen hat auch Karl Neumann erkannt und betont; aber die Rolle der Dominante hat er nicht der Gruppe, die der Kapitän mit dem Leutnant bildet, sondern dem letzteren allein zugewiesen. Dieses Mißverständnis wäre ganz unbegreiflich, wenn es sich nicht konsequent aus der Betrachtungsmethode

Rembrandt hat hiemit aus dem von ihm einmal adoptierten Prinzipe der Subordination die äußersten Konzequenzen gezogen. Es ist auch nicht zu leugnen, daß die Entwicklung, wenn jenes Prinzip einmal zugelassen war, unwiderstehlich nach einer extremen Richtung hindrängen mußte. Wir konnten dies schon beim Vorläufer Rembrandts in dieser Hinsicht, bei Thomas de Keyser, wahrnehmen, in dessen Gruppenbild von 1632 die Chargen sich ungleich bedeutender als die übrigen dem Beschauer präsentierten. De Keyser mochte hiebei seine Erfahrungen mit den Amsterdamern gemacht haben; denn, wie schon früher (S. 174 f.) bemerkt wurde, hat er in seinem Schützenstück aus dem darauffolgenden Jahre 1633 die Koordination in höherem Maße retabliert, indem er hier alle Köpfe wieder gleichwertig zur Geltung kommen ließ. Aber Rembrandt kannte diese Rücksicht nicht und verfolgte sein künstlerisches Ziel über eine Linie hinaus, über die ihm die Zeitgenossen zu einem großen Teile nicht mehr zu folgen vermochten.

Wir haben wiederholt festgestellt, daß das Gruppenporträt gleichsam wie ein Spiegel alle Grundeigentümlichkeiten der holländischen Malerei zusammenfaßte und daß es seinem innersten Wesen nach auf der Koordination beruhte. Eine Auffassung, die anderthalb Dutzend Köpfe geflissentlich zurückdrängte und nivellierte, um bloß zwei Köpfe in voller Porträtlebendigkeit heraustreten zu lassen, bedeutet nahezu eine Vernichtung der Koordination und somit des Gruppenporträts überhaupt. Konnte von einem solchen überhaupt noch die Rede sein, dann war es eben ein Doppelporträt von Kapitän und Leutnant vor einem mit Figuren belebten Hintergrunde. Und dies war es auch, was die Mehrzahl der Porträtierten und mit ihnen zahlreiche Unbeteiligte aus dem Amsterdamer Publikum an dem Bilde sofort auszustellen hatten. Man ist selbst heute ziemlich einig darüber, daß die Raisonnierenden dabei in gutem Rechte waren, und macht ihnen bloß zum Vorwurfe, daß sie über die Verstimmung wegen Vernachlässigung der eigenen werten Person den Kunstwert

Neumanns ergäbe. Für ihn hat Rembrandt in seinen Bildern überhaupt nur koloristische Probleme lösen wollen, und da der Leutnant in höchst auffallender Weise in reines Gelb gekleidet ist, wirkt er auf den modernen, auf rein farbige Eindrücke gedrillten Beschauer allerdings ganz besonders herausfordernd. Diese Färbung hat Rembrandt aber wohl hauptsächlich darum gewählt, um den kleinen Leutnant vor der Gefahr, durch seinen gewaltigen Nebenmann erdrückt zu werden, zu retten und so weit zu selbständiger Geltung gelangen zu lassen, daß er eben zusammen mit dem Kapitän sich als die dominierende Gruppe aus dem Ganzen herausheben konnte. Karl Neumanns Rembrandt-Buch beweist auf Hunderten von Seiten die Vorteile, die die kunstgeschichtliche Forschung aus der Anwendung der modernen Geschmackskritik ziehen kann; denn um zu erkennen, was die Leute früher gewollt haben, muß man vor allem wissen, was sie heute wollen, wodurch man erst einen Maßstab für jenes gewinnt. Der vorliegende Fall dient aber umgekehrt zur Warnung vor den Irrtümern, denen man anheimfällt, wenn man den Alten ohne Rücksicht auf ihre Zeit und deren geistig-künstlerische Entwicklung moderne »Farbenprobleme« unterschiebt.

des Bildes an und für sich ganz vergessen konnten. Ich denke aber, man tut den guten Leuten auch hierin unrecht: denn nicht allein als Gruppenporträt, sondern als holländisches Bild überhaupt war die »Nachtwache« ein Unerhörtes.

Welch seltsamer Anblick, den vornehmsten Vertreter der »Malerei der Aufmerksamkeit« über ein Dutzend Personen in körperlichen Aktionen begriffen darstellen zu sehen! Rembrandt überrascht uns hier abermals als derjenige unter seinen Landsleuten, der am meisten auf die Ziele und Mittel der romanischen Kunstweise eingegangen ist. Wer freilich seine Werke aus den dreißiger Jahren aufmerksam betrachtet, erkennt in der »Nachtwache« unschwer das Resultat einer langen, stetigen und konsequenten Entwicklung. Schon in der Anatomie konnten wir es als bezeichnend anmerken, daß die Figuren gegen die Mitte hin ihre Aufmerksamkeit durch lebhafte äußere Aktionen (Vorbeugen, pathetisches Verraten innerer Anstrengung) bezeugten, wogegen nach der Peripherie hin die Haltung sich in eine vertikale Achse, der Gesichtsausdruck in neutrale Aufmerksamkeit beruhigte. Diese Auffassung sehen wir sogar in der »Nachtwache« noch nachwirken; denn auch hier begegnet just an den äußersten Rändern rechts und links je eine vertikale und ruhig aufmerksame Figur: links der auf der Treppenbrüstung sitzende Schütze, der nach der Hauptgruppe blickt; rechts ein anderer, der der Weisung des Unteroffiziers zuhört. Ferner sind auch die Figuren, welche in der Mitte nach hinten den äußersten Abschluß bilden, lediglich als schauend und beobachtend dargesellt: der Schütze rechts hinter dem Fahnenträger blickt ruhig nach vorne und sein bloß mit der linken Kopfseite sichtbarer Nachbar hat etwas in der Höhe ins Auge gefaßt, als ob er, aus der dunklen Tiefe heraustretend, sich etwa vergewissern wollte, welches Wetter es gibt. Innerhalb dieser beruhigten Grenzen hat sich aber der Spielraum der Aktionen in der »Nachtwache« beträchtlich erweitert und auch ihre Intensität gesteigert.

Nun muß man sich erinnern, daß in den benachbarten südlichen Niederlanden bis 1640 ein Meister schaffend gewesen war, der wie kein anderer aller Zeiten und Völker die Darstellung der momentanen körperlichen Bewegung beherscht hatte. Es ist auch längst ausgesprochen worden, daß Rembrandt in den dreißiger Jahren sich den halbromanisierten Flamen Rubens nicht bloß im allgemeinen, sondern öfter sogar im einzelnen zum unmittelbaren Muster genommen hat. Dieses Verhältnis hat selbst noch über den Tod des großen Antwerpners hinaus gedauert; denn genau zur selben Zeit, als er die »Nachtwache« malte, hat Rembrandt auch die »Löwenjagden« radiert — ein Thema, das als solches gleich der »Amazonenschlacht« oder dem »Gemetzel der unschuldigen Kinder« sich mit Rubens' Kunstwollen schlechthin deckte. Der Zweck aber, den Rembrandt damit verband, war ein ganz anderer als derjenige des Flamen — im

ganzen wie im einzelnen. Im ganzen sollten die Aktionen des Rubens sich zueinander addieren und eine einzige gewaltige Gesamtaktion herstellen; bei Rembrandt dagegen sollten sie einander wechselseitig aufheben und einen verhältnismäßig ruhigen Grund für die wesentlich psychische Hauptszene im Vordergrund abgeben. Dementsprechend wurden auch die Aktionen im einzelnen behandelt. Mit Rubens' Bewegungen verglichen, sind diejenigen Rembrandts bleiern und schwerfällig; es liegt dies wesentlich daran, daß Rubens stets denjenigen Moment gab, der die Aktion selbst am schärfsten charakterisiert und den Endeffekt unmittelbar voraussehen läßt, wofür vielleicht seine »Löwenjagden« die zwingendsten und greifbarsten Beweise liefern. Rembrandt dagegen malte als Holländer grundsätzlich nicht sowohl die Aktion selbst als das Anfangsstadium dazu: es ist mehr die psychische Absicht, die intellektuelle Konzeption, die Aufmerksamkeit auf dasjenige, was zu geschehen hat, was er dargestellt hat. Man prüfe nur daraufhin die Aktionen seiner Schützen in der »Nachtwache«. Der eine greift beobachtend nach dem Ladestock, der andere prüft das Schloß der Flinte, vom dritten, der losschießt, entziehen sich gerade die Organe des Handelns dem Anblick, während ein anderer den schußbereiten Lauf mit der Hand abwehrt; besonders bezeichnend ist auch das Heben der Lanzen, um sie in eine neue Lage zu bringen, und das Schwenken der Fahne, alles bedingt durch den bevorstehenden Ausmarsch, aber alles eher Vorbereitungen als Handlung selbst. Diese Verlegung der Handlung in ihre Anfangsstadien ist im Grunde nichts anderes als jener echt holländische einseitige Verkehr in den älteren Gruppenporträten, der auf halbem Wege steckenbleibt und der Ergänzung durch den Beschauer aus dessen Erfahrungsbewußtsein bedarf.

Es ergibt sich hieraus das doppelte Resultat: im einzelnen sind die Aktionen der »Nachtwache« noch immer genau wie in der Anatomie bloß äußere Mittel zur Erreichung des eigentlichen künstlerischen Endzieles, d. h. zur Versinnlichung psychischer Aufmerksamkeit; im ganzen sollen sie bloß gleichsam eine lebendige Hülle für die vordere, in psychischer Wechselbeziehung stehende Gruppe bilden. In letzterer Hinsicht möge zum besseren Verständnis noch in aller Kürze auf Analogien aus anderen Schaffensgebieten Rembrandts verwiesen werden. Zum Jahre 1641 ist die »Windmühle« (B. 233) datiert, die ein im Vordergrund befindliches Doppelmotiv — eine Mühle und ein von derselben beherrschtes Haus — in unmittelbaren Kontrast zu der endlosen weiten Ferne setzt, in der alle Details untergehen, eine Auffassung, die in Rembrandts Landschaftsradierung diese Zeit das Leitmotiv bildet und sich in den Drei Bäumen, De Omval, Six-Brücke durch wechselseitige Annäherung von Hauptmotiv und Ferne allmählich besänftigt. Das Datum 1642 hinwiederum trägt die Radierung des »heiligen Hieronymus im Zimmer«

(B. 105), worin das Raumdunkel fast alles verschlingt und damit einen trotz schwankender und schwimmender Lichter uniformen Hintergrund für die hervortauchende Gestalt des Heiligen bildet.

Für Rembrandt galt somit die körperliche Bewegung lediglich als ein gesteigertes Ausdrucksmittel für das Vorhandensein seelenverbindender Aufmerksamkeit und die Aktionen seiner Schützen sollten nur versinnlichen, wie der von den Worten des Kapitäns ausgehende Impuls, der sich als unmittelbarer psychischer Eindruck bloß in der Kopfhaltung und in Gesichtszügen des Leutnants malen kann, mittelbar auch auf die entfernteren Schützen bis nach der Peripherie hin weiterwirkt. Aber er hat sich damit doch dem durchschnittlichen Maße des Kunstwollens seiner Landsleute so sehr entfremdet, daß sie ihm darin nicht mehr zu folgen vermochten. Es muß nur immer von neuem betont werden: es war das von ihm adoptierte (wenn auch zur vollkommeneren Durchsetzung echt holländischer Kunstzwecke adoptierte) Romanische — Subordination und körperliche Aktion als Willensäußerung[1] —, was die Kluft zwischen ihm und seinen Landsleuten eröffnete.

Wenn nun die innere Einheit in der »Nachtwache« in einer zweifellosen und sogar über die Wünsche der holländischen Zeitgenossen im allgemeinen hinausgehenden Weise erreicht wurde, wie steht es dann mit der äußeren Einheit, die für das holländische und insbesondere für das Amsterdamsche Gruppenporträt so unentbehrlich war und die ihren unzweideutigsten Ausdruck darin zu finden pflegte, daß die im Bilde Dargestellten sich der Existenz von im Bilde unsichtbaren Beschauern in der Fortsetzung des Vordergrundes bewußt zeigten?

Namentlich für das Amsterdamer Gruppenporträt war es bis auf Rembrandt feststehende Regel gewesen, daß die Schützen wenigstens zum größten Teile nach der Seite des Beschauers herausblickten und sich somit dem Beschauer subordinierten, mindestens aber einer den Beschauer direkt apostrophierte und ihn damit sich selbst subordinierte. So war es noch bei de Keyser im Jahre 1632; im selben Jahre hat Rembrandt die passiv Herausschauenden im Bilde fallenlassen und bloß einen aktiv Apostrophierenden noch festgehalten. Aber schon im darauffolgenden Jahre (Tafel 52) verzichtete de Kayser auf jede aktive Einwirkung auf den Beschauer durch körperliche Gebärden aus dem Bilde heraus. Dagegen subordinierten sich bei ihm nun alle Porträtierten ohne Ausnahme dem Beschauer, indem sie diesem ihre ruhige Aufmerksamkeit zuwenden; nur die

[1] Das Lustgefühl, als dessen Ausdruck Frans Hals die Aktionen seiner Schützen schilderte und womit dieser seine Holländer eine Zeitlang so sehr entzückte, stand Rembrandt, was längst erkannt ist, nicht zu Gebote. Von Gefühlen beherrschte und pflegte er bloß das Mitgefühl und, da für dieses in der ausmarschierenden Truppe der »Nachtwache« kein Platz war, mußten ihre körperlichen Aktionen als reine Willensäußerungen erscheinen.

durchbohrende Schärfe des Blickes brachte ein aktives Willensmoment in die passive Haltung und die daraus resultierende Koordination der Porträtierten mit dem Beschauer war das offenbar vom Meister Beabsichtigte. In der »Nachtwache« fehlt nun sowohl das eine als auch das andere. Von den hinteren Schützen haben zwar einige den Blick nach vorne herausgewendet, aber von jener gespannten Aufmerksamkeit, die sie zuletzt bei de Keyser verraten hatten, kann kaum bei einem die Rede sein. Für die Hauptwirkung kommt dieser Schützenhaufen, wie gezeigt wurde, überhaupt nur als Gesamtheit in Betracht; als Persönlichkeiten dagegen bloß der Kapitän und der Leutnant, von denen der letztere sich vollkommen dem ersteren zuwendet, während dieser den Blick etwas hochmütig (und damit auch eher romanisch als holländisch) zwar nicht direkt auf seinen Offizier heftet, aber doch in solcher Richtung verlaufen läßt, daß wir daraus deutlich entnehmen, daß seine Aufmerksamkeit durch nichts außerhalb des Bildes Befindliches vom Zielpunkte seiner gleichzeitig gesprochenen Worte abgelenkt wird. Hienach scheint jeder äußere Zusammenhang zwischen den sichtbaren Figuren im Bilde und dem unsichtbaren Beschauer außerhalb des Bildes zerrissen. Tatsächlich ist er aber doch vorhanden und nur durch Mittel bestritten, die der holländischen Malerei in ihren bisherigen Entwicklungsphasen noch nicht in solchem Maße geläufig gewesen waren.

Das Geheimnis der unwiderstehlichen Wirkung, die dieses Bild auf den modernen Beschauer ausübt, hat man seit jeher zum großen Teile aus der packenden Bewegung erklärt, mit welcher die Figuren und wiederum vor allen die beiden Hauptpersonen auf den Beschauer zuzuschreiten scheinen, und zwar ist es nicht sosehr die Bewegung als solche, die man wahrnimmt und die jene künstlerische Wirkung ausübt — denn dafür ist die Sprache der Umrißlinien viel zu energisch unterdrückt —, sondern vielmehr der nach außen hin durch die koloristische Behandlung versinnlichte Ausdruck der psychischen Absicht der Personen, ihre Stellung im freien Raume im nächsten Augenblicke gegen den Beschauer hin zu verändern. Der moderne Subjektivismus hat sofort erkannt, daß hier ein ihm grundverwandtes Problem seine überzeugende Lösung gefunden hat. Die Verbindung mit dem Beschauer ist in diesem Bilde eben nicht mehr wie früher durch die bloße Aufmerksamkeit auf Distanz, sondern durch eine in bestimmter Richtung individualisierte Aufmerksamkeit hergestellt. Die in gerader Richtung gegen den Beschauer herausgestreckte Hand des Kapitäns läßt keinen Zweifel darüber, daß im nächsten Augenblicke diese ganze seinem Befehle folgende Truppe sich nach dem betrachtenden Subjekt heraus bewegen werde. De Keyser hatte zwar dieses Thema bereits im Jahre 1632 (Tafel 51) angeschlagen; aber seine Marschreihen waren im halben Anlaufe steckengeblieben. Rembrandt hat es hier — unter den Nordländern

der erste — gewagt, den jahrtausendalten Bann zu durchbrechen, die Bewegung aus der Ebene oder doch Diagonale herauszureißen und geradewegs auf den Beschauer hin zu richten. Nur ist es, wie schon bemerkt, nicht die Bewegungshandlung als solche, die jene subjektiv packende Wirkung auf den Beschauer hervorbringt, sondern die psychische Absicht, die sich in der Auffassung und namentlich in der ausgestreckten Hand des Kapitäns äußert: abermals ist es nicht die unmittelbar evidente Wirkung wie bei Rubens, sondern die psychische Ursache, die der Holländer zur Darstellung bringen wollte.

Dieses Entwicklungsmoment ist zu wichtig, als daß wir nicht einen Augenblick dabei verweilen sollten, um den bezüglichen Sachverhalt völlig klarzustellen. Man muß immer davon ausgehen, daß die unmittelbare Wendung der Porträtfiguren zum Beschauer nichts anderes bezweckte als die nachdrückliche Demonstration des barocken Dualismus von Objekt und Subjekt. Die klassische Antike hatte diese Wendung vermieden, denn sie kannte nichts als Objekte. Die moderne Kunst kann ihrer ebenfalls entraten, aber aus genau entgegengesetztem Grunde: sie kennt nichts als das Subjekt, denn nach ihrer Anschauung reduzieren sich die sogenannten Objekte durchwegs auf Empfindung des Subjekts. Die Barockkunst hatte dieses Subjekt bereits emanzipiert, aber daneben die Existenz eines Objekts noch in mehr oder minder bedingtem Maße festgehalten. Indem sie Objekte, d. i. Figuren, Bäume, Gebäude usw. darstellte, zeigte sie sich stets zugleich beflissen, durch irgendwelche Mittel dem Beschauer zu Bewußtsein zu bringen, daß alle diese gemalten Dinge nur um seinetwillen da seien. Im höchsten Grade war dies beim Porträt nötig, da es doch anscheinend einem Subjekte gegenüber nichts Objektiveres gibt als ein fremdes, menschliches Ich. Deshalb sahen wir die holländische Gruppenportätmalerei ein Jahrhundert hindurch ängstlich bemüht, den wechselseitigen (objektiven) Verkehr der einzelnen Porträtfiguren untereinander zu vermeiden und diese vielmehr mit unsichtbaren Personen außerhalb des Bildes (Subjekten) in Verbindung zu setzen.

Rembrandt hatte nun in der »Anatomie des Dr. Tulp« sofort die Zahl der mit dem Subjekt direkt Verkehrenden auf eine einzige beschränkt, alle übrigen aber in gegenseitigen Wechselverkehr untereinander gesetzt. Mit letzterem ist er jedoch keineswegs zur objektivistischen Auffassung der Antike zurückgekehrt, sondern im Gegenteil der subjektivistischen Auffassung unserer modernen Zeit nähergerückt. Der Verkehr ist von ihm nämlich nach Möglichkeit auf einen rein psychischen eingeschränkt worden. Wer die »Anatomie« von 1632 in der Weise betrachten möchte wie etwa ein antikes mythologisches Relief oder ein christliches Kultbild, dem wird sie nichts sagen, da sie weder eine einfache Handlung noch eine elementare Gefühlsäußerung darstellt. Um uns über die im Bilde verkörperte Aufmerk-

samkeit mit ihrer leisen Nuancierung durch Mitgefühl klar zu werden, bedurfte es (Seite 181 f.) einer förmlichen psychologischen Untersuchung des Mienenausdruckes in den einzelnen Köpfen; eine solche Untersuchung aber, wie sie der naive Beschauer des Bildes (zum Unterschied vom Kunsthistoriker) natürlich nur unbewußt vollzieht, erheischt eine solche Vertiefung des Subjektes und seines seelischen Erfahrungsbewußtseins in den inneren psychischen Zusammenhang der Szene, daß diese aus einem äußeren, objektiven Geschehnis sich gleichsam zu einem inneren Erlebnis des Beschauers umwandelt. Diese psychologische Art der Schilderung ist bekanntlich auch eines der Mittel, mit welchen die moderne Kunst jede objektiv im Bilde gegebene Figurenhandlung zu subjektivieren weiß. Es wäre sehr lehrreich, eine Untersuchung im einzelnen darüber anzustellen, durch welche Momente die »Anatomie des Dr. Tulp« in der gedachten Hinsicht hinter den Anforderungen des modernen Subjektivismus zurückgeblieben ist; denn es würde sich daraus unter anderem auch zur Evidenz ergeben, worin Rembrandt über den restlichen Objektivismus seiner eigenen barock empfundenen Zeit nicht hinausgekonnt hat. So verlockend hienach ein solcher Exkurs scheinen möchte, müssen wir ihn uns allerdings an dieser Stelle versagen. Auf jeden Fall bleibt es schon bezeichnend, daß Rembrandt in seinem Gruppenporträt von 1632 sich auf dieses intimere Mittel der Subjektivierung, das ihm als Holländer die Durchführung der Subordination und der inneren Einheit erst ermöglichte, nicht beschränken zu dürfen glaubte, sondern daneben wenigstens mit einer einzigen Figur noch einen unzweideutigen direkten Verkehr mit dem Beschauer zum Ausdruck gebracht hat.

Die Einsicht in diese treibenden Kräfte der Entwicklung, worin dasjenige, was man als Rembrandt-Problem zu bezeichnen pflegt, im letzten Grunde ruht, würde erst dann eine vollkommene sein, wenn sie nicht allein an der Hand der drei bis vier Gruppenporträte des Meisters gewonnen, sondern zugleich auch an allen seinen übrigen Schöpfungen verfolgt würde. Aber das hieße eine Monographie Rembrandts schreiben. Eine solche wird zwar auf der gedachten Grundlage einmal entworfen werden müssen; in Rahmen dieser Untersuchung ist jedoch begreiflichermaßen kein Platz dafür. Wir müssen es uns an der gelegentlichen Heranziehung vereinzelter Beispiele aus den übrigen Schaffensgebieten des Meisters genügen lassen, die das Verständnis der in Rede stehenden grundwichtigen Erscheinungen erleichtern helfen sollen.

Um die Auffassung Rembrandts in Bildern nichtporträthaften Charakters aus seiner ersten Schaffensperiode, der ja auch die »Anatomie des Dr. Tulp« angehört, zu kennzeichnen, möge ein Thema von der allerobjektivsten Gattung — der religiösen Historienmalerei — gewählt sein, wofür sich die Suite von Passionsszenen, die im

Auftrage des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien entstanden sind, von vornherein am besten zu eignen scheint. Eines der frühesten Bilder dieser Reihe ist die Kreuzaufrichtung der Münchner Pinakothek, wovon die Albertina einen dem ausgeführten Bilde ziemlich genau entsprechenden Entwurf (Tafel 56) in getuschter Kreidezeichnung besitzt.* Es ist darin der Moment dargestellt, da sechs Schergen das Kreuz mit dem darangenagelten Erlöser bereits in einem Winkel von 45° zum Erdboden in die Höhe gebracht haben und nun die letzte Anstrengung machen, um es vollends in senkrechte Stellung zu versetzen. Es sei nur nebenbei erwähnt, daß den Schergen durch koloristische Behandlung ihrer Umrisse die feste tastbare Linienbegrenzung und infolgedessen auch der damit untrennbar verbundene äußere Eindruck körperlicher Bewegung in weitgehendem Maße benommen erscheint, wodurch die physische Handlung nach holländischem Postulate nach Möglichkeit in die psychische Ausdrucksform der Absicht, Aufmerksamkeit, übersetzt werden sollte. Die Hauptsache betrifft aber das Verhältnis der Figuren zueinander. Die sechs Schergen sind naturgemäß ihrem Opfer subordiniert und das gleiche gilt von den Figuren im Hintergrunde: den Juden links, den Angehörigen rechts. Soweit herrschte vollkommene innere Einheit in dem Bilde: was will aber der hochragende türkisch kostümierte Reiter, der sich links vom Gekreuzigten hingepflanzt hat, den Beschauer in fast brutaler Weise zwingt, von der dominierenden Figur der Handlung wegzusehen, und somit die gleiche Aufmerksamkeit auch für sich selbst fordert? Es ist offenbar der Hauptmann, der den Hinrichtungsakt zu leiten hatte, und diese Funktion ist es also, die Rembrandt für so wichtig galt, daß er sie neben der Handlung selbst angebracht und das Interesse des Beschauers geradezu zwischen beiden geteilt hat.

Damit erscheint nun nichts anderes ausgedrückt, als daß Rembrandt es unerträglich fand, eine Handlung — und mochte sie durch die technischen Mittel der Darstellung noch so sehr des äußerlich sinnfälligen physischen Bewegungscharakters entkleidet sein — rein für sich zu schildern. Er fühlte sich gedrängt, daneben auch die Ursache der Handlung in nicht zu übersehender und nicht mißzuverstehender Weise anzudeuten. Diese Ursache ist aber keine sinnfällige physische Handlung, sondern ein psychischer Akt: das gesprochene Kommandowort als Ausdruck eines seelischen Impulses. Der Begriff der Ursache, auf dem das Bedürfnis des Menschen nach einer klaren Einsicht in dieselbe beruht, existiert nur in dem seelischen Erfahrungsbewußtsein

* Die Zeichnung ist, wie I. Q. van Regteren Altena (Een vroeg meesterwerk van Jacob Backer, Oud Holland, Jahrg. 42, 1925, S. 143 f.) nachweist, nicht von Rembrandt, sondern wohl von G. van den Eeckhout. Sie übernimmt die Komposition Rembrandts bis auf die Ersetzung der Gruppe im Hintergrund rechts — auf Rembrandts Gemälde ist es ein Schächer, der zur Hinrichtung geführt wird — durch die »Angehörigen«.

des betrachtenden Subjekts und damit erscheint sie in die Sphäre des Subjektiven gerückt. Der protzig hingestellte Hauptmann ist im Grunde bloß des Beschauers halber da, genau wie der den Beschauer apostrophierende Arzt auf der »Anatomie des Dr. Tulp«. Im übrigen ist alles im Bilde durch Subordination unter Christus zur inneren Einheit abgeschlossen, genau wie in der »Anatomie« durch Subordination unter den Professor. Nur schien im Gruppenportäte mit Rücksicht auf seine früher erwähnte objektivistische Grundbedeutung noch die direkte Apostrophierung des Beschauers nötig; sie gibt aber im Grunde auch nichts anderes als die natürliche Erklärung dafür, warum die Szene, auf welche der Arzt hindeutet, gemalt worden ist. In beiden Fällen verleiht erst das Auftreten der Ursache dem Ganzen den Charakter der Notwendigkeit, d. h. den vollen genremäßigen Abschluß, wie ihn die holländische Kunst unweigerlich gefordert hat.

Wir sind glücklicherweise in der Lage, auf das Gesagte die Probe anzustellen. Es wurde längst erkannt, daß diese Darstellung äußerlich an ein Bild gleichen Gegenstandes von Rubens in der Kathedrale von Antwerpen angelehnt ist. Da kann man nun durch unmittelbare Vergleichung sehen, was der Holländer gegenüber dem Vlamen, trotz der gemeinsamen Grundlage, geändert hat. Rubens gab in dem Mittelstück* seines Bildes allein die Schergen mit dem Gekreuzigten; einer erklärenden Ursache bedurfte es für ihn darin nicht. Was der Vlame gemalt hat, war eben ein katholisch-romanisches Historienbild, das die Handlung rein als solche vorführte, und mochte sie selbst durch ein Wunder veranlaßt sein. Der Holländer verlangte jedoch den genremäßigen Eindruck zwingender Notwendigkeit im Bilde, die ein menschliches Subjekt nun einmal nur durch klaren Einblick in die unmittelbare Ursache des betreffenden Vorganges zu gewinnen weiß.

Die Bilder, Zeichnungen und Radierungen Rembrandts aus den dreißiger Jahren bieten zahlreiche Belege für das Vorwalten der geschilderten Auffassung. In der Kreuzabnahme (B. 81) ist es Josef von Arimathäa, dem die Rolle jenes Hauptmannes der Kreuzaufrichtung übertragen wurde. Ein sehr lehrreiches Beispiel liefert ferner die große »Erweckung des Lazarus« (B 73). Die innere Einheit ruht hier beim Lazarus, dem sich alle Blicke und Gefühlsausdrücke zuwenden; neben ihm aber ist der agierende Christus die Hauptfigur, um die sich zwar im Bilde niemand kümmert, die jedoch dem Beschauer den Schlüssel der ganzen Szene an die Hand gibt.

Dieses verborgene Mittel der Auffassung, die objektiven Handlungen im Bilde durch Mitdarstellung ihrer Ursache zu subjektivieren, wird ferner bei Rembrandt von Anbeginn öfter auf das wirksamste durch äußere Mittel der physischen Erscheinung unterstützt. So läßt er

* Das linke Flügelbild zeigt die Klagenden, das rechte den Hauptmann, der den Befehl zur Kreuzaufrichtung gibt.

häufig den Gegenstand der Darstellung durch einen Rundbogen hindurchsehen. Dieser Bogen öffnet sich gradaus in der Richtung nach dem Beschauer und sagt diesem in der gleichen, wenn auch verblümteren Weise wie der apostrophierende Arzt in der »Anatomie des Dr. Tulp«, daß die gemalte Szene nur für ihn existiert. In anderen Fällen suchte Rembrandt die gleiche Wirkung durch einen davorgemalten Rahmen mit zurückgezogenem Vorhang (wie in der sogenannten Holzhackerfamilie) oder durch die Anbringung von Stufen im äußersten Vordergrunde, die gleichsam von der Schaubühne der Begebenheit zum Beschauer herabführen, zu erzielen.

Mit diesen Beobachtungen scheint mir der Weg geebnet, der zum richtigen Verständnisse der Auffassung Rembrandts in der »Nachtwache« hinleitet. Um eine möglichst vollkommene äußere Einheit in Raum und Zeit herzustellen, hatte der Meister die innere Einheit auf Grundlage der Subordination durchzuführen sich entschlossen; und da eine direkte Verbindung eines maßgebenden Gliedes der Gruppe mit dem Beschauer, wie er sie noch in der »Anatomie des Dr. Tulp« angebracht hatte, dem vollkommenen Eindruck innerer Einheit widerstrebt, so ließ er sie nun selbst im Gruppenporträt vollständig fallen und ersetzte sie in ihrer Funktion, die äußere Einheit mit dem Beschauer wirksam und unzweideutig zu versinnlichen, durch die Mittel, die er in seinen Nichtporträts anzubringen längst gewöhnt war: erstens durch die Mitdarstellung der Ursache der Handlung (des Kommandos zum Aufmarsch), zweitens durch die Versinnlichung der Richtung des Ganzen auf den Beschauer durch äußere physische Mittel (namentlich durch die gradaus weisende Hand des Kapitäns).

Die allmähliche Herausbildung dieser zweiten Auffassungsstufe aus jener ersten, durch die Kreuzaufrichtung (Tafel 56) repräsentierten, läßt sich an der Hand einer ganzen Reihe figurenreicher Szenen verfolgen, die Rembrandt in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre geschaffen hat. Hieher gehört unter anderem eine große Kreidezeichnung der Albertina (Tafel 57), die man bisher gewöhnlich als die Schilderung jenes Momentes aus der Geschichte des alttestamentarischen Josef erklärt hat, da er das Gepäck seiner Brüder bei ihrer Abreise von Ägypten untersuchen und sie dabei des (fingierten) Diebstahls überweisen läßt.* Gegen diese Interpretation erheben sich aber zahlreiche Bedenken; die Anwesenheit von buchenden Schreibern, von Vieh, von Weibern mit Kindern lassen eher die Ablieferung eines Tributes als Gegenstand der Darstellung erkennen. Ich möchte es gleichwohl

* Die um 1630 entstandene Zeichnung ist eine Kopie Rembrandts nach einem Gemälde von Lastman. (Kurt Freise, Rembrandt und Lastman, Cicerone, Jahrg. 5, 1913 mit Abb.)

Riegls Zweifel am bisher angegebenen Gegenstand der Darstellung sind berechtigt. Es ist die im 1. Buch Moses, Kap. 47, 13 f., geschilderte Episode: Josef gibt in der Hungersnot den Ägyptern Getreide, die dafür Geld, Vieh, Hab und Gut an ihn abliefern müssen.

in diesem Augenblicke nicht wagen, an Stelle des genannten ein anderes alttestamentarisches Thema in Vorschlag zu bringen.

Der Brennpunkt der Handlung ruht offenbar in der rechten Hälfte: dort, wo ein Mann im Turban sich vorneigt, um zu prüfen, was ein anderer ihm gegenüber mit der erhobenen Rechten auf der Handfläche der Linken vorweist. Von den übrigen hingegen lenkt bloß eine Figur den Blick so sehr auf sich, daß dieser immer wieder zu ihr zurückkehrt: der hochragende Mann im Turban oben auf der Estrade, der sich mit der Rechten auf die Brüstung der Schranke stützt und mit etwas geneigtem Kopfe das ganze bunte Gewimmel zu seinen Füßen überblickt. In dem ersterwähnten Wechselverkehr (analog demjenigen zwischen Kapitän und Leutnant der »Nachtwache«) haben wir offenbar den subordinierenden Gegenstand der inneren Einheit zu erblicken, um welchen sich direkt oder indirekt das Tun und Lassen, Schauen und Gebaren aller übrigen sichtbaren Figuren im Bilde dreht. Der inspizierende Mann im Turban hinwiederum[1] ist der treibende Veranstalter des ganzen Vorganges und damit der Repräsentant der äußeren Einheit, gleich dem Hauptmann der Kreuzaufrichtung. Mit dieser hat die Auffassung die Zweiteilung in den Trägern der inneren und äußeren Einheit gemein, an Stelle der Vereinigung beider in eine Person, wie sie in der »Nachtwache« fertig vorliegt. Dieser letzteren hingegen präludiert einerseits die Beschränkung der ausgesprochenen Vertreter der inneren Einheit auf zwei, anderseits die starke Differenzierung in den Aktionen der zahlreichen Nebenfiguren, die in der »Kreuzaufrichtung« noch völlig summarisch und charakterlos behandelt gewesen waren, während die Repräsentanten der inneren Einheit (die Schergen um Christus) dort noch zahlreicher waren und den Charakter des strengen auf Subordination beruhenden Wechselverkehres nicht so rein und absolut zutage treten ließen als Kapitän und Leutnant in der »Nachtwache«, Tributnehmer und Tributgeber in der Albertinazeichnung.

Von der Komposition der »Nachtwache« — um zu diesem Bilde zurückzukehren — ist vor allem zu bemerken, daß die Figuren dank dem verbindenden Helldunkel, trotz des durch das Porträt gebotenen Zwanges, die Köpfe beleuchtet zu zeigen, viel inniger und harmonischer mit dem Freiraume verbunden und in denselben gleichsam eingetaucht erscheinen als früher in der »Anatomie«. Freilich ein Bild in modernem Sinne, wonach der Raum das Prius ist, in welchem die Figuren in beliebigen Tiefen verteilt sind und lediglich durch das Erfahrungsbewußtsein des betrachtenden Subjekts zu einer (rein subjektiven) Einheit zusammengehalten werden, ist die »Nachtwache« noch lange nicht und konnte es auch niemals sein, da es weder Rembrandt noch seinen Zeitgenossen eine wahrhafte Bildwirkung nach

[1] In zweiter Linie wohl auch der Cäsarkopf auf der Säule, der auch auf anderen Werken der Frühzeit — Ecce homo, Schiff der Fortuna — vorkommt.

ihrem Sinne, die immer noch einen Rest von Objektivismus erforderte, geboten hätte. Es entgeht auch keinem aufmerksamen Beschauer, daß weder das Verhältnis der Figuren zueinander noch zu den umgebenden Raumgrenzen vollkommen den Erfahrungen unseres Gesichtssinnes entspricht. Aber gegenüber allem Vorangegangenen war es doch ein ungeheurer Fortschritt. Die Raumbuchten, die rechts und links von der zentralen Hauptgruppe einspringen, wirken um so überzeugender, als sie nicht von kompakten Figurenmassen begrenzt, sondern durch zahlreiche Vorsprünge (Beine, Gewehrkolben, Schäfte) gegliedert sind. Trotzdem glaubte der Meister der in der Ebene zusammengehaltenen Symmetrie nicht entraten zu können; sie prägt sich sowohl in den Linien als auch in den Farben aus. Der Schützenhaufen zerfällt in eine mittlere Reihe mit fast horizontaler Scheitellinie und zwei Flügel, deren Scheitellinie nach auswärts mäßig ansteigt. Hinsichtlich der Farbenverteilung nimmt der dunkle Kapitän gleichwie in der Linienkomposition fast die dominierende Mitte ein; links und rechts von ihm folgen die hellen Gestalten des Leutnants und des märchenhaften Mädchens im Sonnenstrahl und noch weiter zu jeder Seite ein in dunkles Rot gekleideter Schütze. Am wichtigsten ist aber, daß Rembrandt hinter den vordersten, nach dem Beschauer herausschreitenden Figuren durch die ganze Breite des Bildes eine senkrecht dazu, also in der Bildebene bewegte Schicht von Figuren angeordnet hat; sie beginnt links in konzentrischer Richtung mit dem auf der Brüstung sitzenden Schützen, setzt sich in dem erwähnten Mädchen und dem schießenden Schützen fort und findet rechts ihr Ende in der wiederum konzentrisch gewendeten Gruppe der zwei Schützen in Wechselverkehr, wovon einer seine Rechte horizontal bis zu einem Viertel der Bildbreite hineinstreckt. Hinter diesen nach rechts oder links (in der Ebene) bewegten Figuren wird wieder die Bewegung aus dem Tiefraume heraus gegen den Beschauer aufgenommen. Es kann somit niemandem entgehen, daß Rembrandt trotz der durch die Frontbewegung über alles Bisherige hinaus gesteigerten Raumkomposition die Gesamtheit der Figuren in drei Ebenen hintereinander zerlegt hat, die den Raumeindruck der Bewegung ebenso die Waage halten sollten wie die Linien- und Farbensymmetrie dem Tiefeneindruck der Raumbuchten zwischen den Figuren.

Die Anatomie des Dr. Deyman.

Schützenstücke hat Rembrandt nach 1642 keine mehr gemalt, was aber nicht notwendigermaßen aus der Unzufriedenheit der Besteller der »Nachtwache« erklärt zu werden hat; denn nach dem Westfälischen Frieden von 1648 ist diese Gattung, wie schon bemerkt wurde, in Amsterdam so gut wie erloschen. Dagegen hat er Gruppenporträts noch wiederholt angefertigt, so daß wir aus jedem der vier Dezennien seines Schaffens je ein solches besitzen. Das Bild der fünfziger Jahre — die »Anatomie des Dr. Deyman« — ist allerdings nur in einem kleinen, traurigen Fragment (Rijksmuseum Nr. 2018,

Tafel 59) und in einer summarischen Skizze in der Sammlung Six (Tafel 58) auf unsere Tage gekommen. Der durch einen Brand verursachte Verlust ist zweifellos zu beklagen; ob aber von kunsthistorischem Standpunkte dieser Ausfall ein schlechtweg uneinbringlicher ist, möchte man bezweifeln; denn Skizze und Fragment gestatten hinlänglich, Auffassung und Komposition wenigstens in ihren wesentlichen Grundzügen festzustellen.

Die Subordination scheint in beiden Beziehungen eine vollkommene gewesen zu sein. Der Professor steht in der Mitte des Bildes hinter dem Leichnam, dessen Schädel er geöffnet hat und den Inhalt nun demonstriert. Die Abstufungen der Aufmerksamkeit in den Mienen der Zuhörer lassen sich freilich an der Hand der Skizze nicht hinlänglich verfolgen; aber der Kopf des Assistenten, der auf dem Fragment erhalten geblieben ist, beweist, daß wenigstens dieser dem Vortrage des Professors subordiniert dargestellt gewesen ist, und wir dürfen daher wohl das gleiche auch von den übrigen vermuten.[1] Die innere Einheit mag ähnlich wie in der »Nachtwache« an sämtlichen Figuren ohne Ausnahme durchgeführt gewesen und der den Beschauer apostrophierende Arzt der »Anatomie« von 1632 als Repräsentant der äußeren Einheit in Wegfall gekommen sein. Die vertieften inneren psychologischen Mittel, die an seine Stelle traten, sind freilich aus den vorliegenden zwei Zeugnissen nicht mehr hinlänglich zu erkennen; höchstens ist zu sagen, daß der dem Kadaver zunächststehende Assistent nach Aussage des Fragments die lebhafte Bewegung der zentralen Figuren von 1632 abgelegt und dafür einen konzentrierteren psychischen Ausdruck der Aufmerksamkeit angenommen hat. Um so schlagender treten die äußeren Mittel zur Herstellung der äußeren Einheit entgegen. Der Leichnam liegt in senkrechter Verkürzung zum Beschauer ausgestreckt und infolgedessen ist auch der Professor en face zum Bilde herausgewendet. Die strenge Symmetrie in der Komposition, von der sofort die Rede sein wird, empfindet der Nordländer gleichfalls als ein auf den Beschauer berechnetes Arrangement. Endlich erscheint die Absicht auf subjektive Bildwirkung durch den Rahmen über jeden Zweifel hinaus klargestellt.[2]

In der Komposition zeigt die Skizze als auffallendste Eigentümlichkeit eine überaus strenge Symmetrie durchgeführt, die geradezu an

1 Links unten auf der Skizze scheint allerdings ein Kopf gegen den Beschauer heraus gewendet zu sein; doch war dies vielleicht nicht anders gemeint als die analoge Kopfwendung des zweiten Chirurgen von links unten in der Anatomie des Dr. Tulp: der Mann geht trotz der Abwendung vom Sprecher vollständig auf in der Verbindung mit diesem, dem er so eifrig zuhört, daß er sich darin nicht einmal durch seinen Anblick stören lassen will.

2 In der vermutlich gleichzeitig entstandenen Skizze zur Predigt des Täufers (Valentiner, Rembrandts Handzeichnungen, I. Band, Nr. 277) hat Rembrandt augenscheinlich die von ihm zwanzig Jahre früher gemalte Ölskizze dieses Gegenstandes (jetzt in Berlin) in eine ähnliche Außenwirkung zu setzen versucht. * (Vgl. dazu C. Neumann, Aus der Werkstatt Rembrandts, Heidelberg 1918).

das altkirchliche Zeremonienbild der Santa Conversazione erinnert. Nun darf man freilich nicht vergessen, daß der flüchtigen Federskizze die Mittel fehlten, um der linearen Ebenwirkung dieser Symmetrie eine vollkommene koloristische Tiefraumwirkung entgegenzusetzen; und daß die letztere im ausgeführten Bilde vorhanden gewesen ist, beweist schon das erhaltene Fragment trotz seines geringen Umfanges zur Genüge. Aber bei Rembrandt, der in seinen jungen Jahren die Figuren mit Fleiß in verschiedenen Tiefen verteilte und den Zusammenhang der Dinge in der Ebene durch weiche Behandlung und Helldunkel willkürlich zu zerschneiden trachtete, berührt doch diese Wendung zur Symmetrie auffallend, weil uns diese allgemein als das Hauptmittel einer objektivistischen Komposition von der antiken und der italienischen Kunst her bekannt und vertraut ist. Man empfindet das dringende Bedürfnis, sich klarzumachen, aus welchem Grunde wohl der holländische Hauptmeister in seinem späteren Schaffen dieses Ausdrucksmittel des Klassizismus und Objektivismus übernommen hat. Eine genauere Betrachtung wird das überraschende Resultat ergeben, daß es gerade die umgekehrte Tendenz des Kunstwollens — der gesteigerte Subjektivismus der Holländer — gewesen ist, die den Meister zur zeitweiligen Adoption der Symmetrie und der in der Ebene wirkenden Linienkomposition überhaupt bewogen hat.

Warum sie ihm hinsichtlich der Auffassung willkommen war, wurde schon gesagt: der nordische Beschauer empfand bei ihrem Anblick, daß die Figuren nicht von Natur wegen (d. h. ihres objektiven Wesens halber) sich derart präsentieren, sondern um des Beschauers willen so arrangiert worden sind. Die klassische Kunst hatte dagegen umgekehrt die Dinge symmetrisch gruppiert, weil sie die Symmetrie für eine wesentliche, objektive Eigenschaft der Dinge gehalten hatte, die bloß in den Sinnesempfindungen des betrachtenden menschlichen Subjektes verdunkelt und verwirrt zur Erscheinung gelangten.

Aber auch der physische Ausdruck, den Rembrandt in der Symmetrie gesucht hat, war demjenigen, den die klassische Kunst damit angestrebt hatte, extrem entgegengesetzt. Jede Responsion von Linien wirkt zwar in der Ebene; aber es gibt zwei Arten von Erscheinungen der Ebene: die haptische, in welcher die aus der Nähe gesehenen Dinge tastbar in Höhe und Breite nebeneinander stehen, und die optische, in welcher die aus der Ferne gesehenen Dinge sich dem Auge darbieten, wenngleich sie tastbar in verschiedenen Raumtiefen hintereinander zerstreut sind. Rembrandt handelte es sich nicht gleich den klassischen Künstlern um Ausschaltung des Freiraumes zugunsten der Figuren, sondern um unterschiedslose Verbindung der Figuren mit dem Freiraum. Infolgedessen mußte ihm von Haus aus alles daran gelegen sein, den Eindruck der haptischen Ebene zu brechen, und das hat er auch in seiner Jugendperiode mitunter bis zur Übertreibung getan. Aber er mußte (und mit ihm die ganze gleichzeitige holländische

Malerei) allmählich zur Einsicht gelangen, daß durch das auffallende Versetzen der Figuren in verschiedene Tiefen die Aufmerksamkeit des Beschauers noch immer allzu einseitig auf die körperlichen Dinge gelenkt wurde und daß eine Verbindung der Dinge in der Ebene dem beabsichtigten Zwecke der unterschiedslosen Verbindung der Dinge mit dem Freiraume weit förderlicher war, sofern nur die Intervalle zwischen den Figuren in unzweideutiger Weise nicht als ebener Reliefgrund, sondern als freizirkulierender Luftraum in Erscheinung traten.

Aus solchen Gründen ist Rembrandt gegen Ende der vierziger Jahre zur Adoption der optischen Symmetrie als Kompositionsprinzip gelangt. Es wird sich sofort bei der Besprechung der »Staalmeesters« noch Gelegenheit finden, auf diesen grundwichtigen Punkt in der Entwicklung des Meisters zurückzukommen.

Die Staalmeesters.

Das vierte Gruppenporträt, das Rembrandt im letzten Jahrzehnt seines Lebens gemalt hat, ist ein Regentenstück. Es drängt sich da vor allem die nicht unberechtigte Frage auf, warum es so lange gedauert hat, bis der vielseitige Rembrandt, der sonst so unermüdlich war, sein Kunstproblem auf allen denkbaren Gebieten der Malerei zur Lösung zu bringen, sich auch um dieses Thema angenommen hat, das seit seiner Jugendzeit zu stets wachsender Beliebtheit gediehen war und von seiten der vermögenden Herren, die es darzustellen hatte, ein reichliches Honorar erwarten ließ. Es kann kaum eine andere Erklärung gefunden werden, als daß das Thema als solches den Meister nicht gereizt hat. Mit ermüdender Eintönigkeit waren da immer einige Herren zu schildern, die als Vorstände irgendeines mildtätigen Institutes sich mit wohlwollendem Interesse nach der unsichtbaren Partei auf seiten des Beschauers herauswandten. Die Wiedergabe teilnahmsvoller Aufmerksamkeit war nun geradezu die Spezialität Rembrandts; nichtsdestoweniger hat er auf die Bearbeitung von Themen, die eben gar nichts anderes als jenes Mitgefühl darzustellen gestatteten, verzichtet. Ich glaube, daß man hier wiederum den tiefsten Nerv von Rembrandts Kunstwollen berührt, wenn man sich klar macht, daß die bloße koordinierte Aufmerksamkeit dem Meister nicht genügte und daß er in seinen Vorwürfen stets nach den Keimen eines dramatischen Konflikts begehrte, der ihm unter anderem die Einführung der Subordination gestattete. Einen solchen fand er nun in der Anatomie, die jedenfalls (schon des Kadavers halber, den er sich im Unterschiede zu de Keyser nicht entgehen ließ) das äußerlich pikanteste Vortragsthema bildet, und sodann in den Schützenstücken, dagegen nicht in den philanthropischen Beratungen der Regenten. Als er sich aber dennoch entschloß, ein Regentenstück zu malen, dann waren es nicht die Vorstände eines Wohltätigkeitsinstitutes, die er verewigt hat, sondern diejenigen einer Erwerbsgenossenschaft. Die »Staalmeesters«, im Rijksmuseum Nr. 2017

(Tafel 60), die laut Signatur und Jahreszahl auf dem Bilde in den Jahren 1661 und 1662 entstanden sind, waren nämlich die Vorstände derselben ehrsamen Tuchmachergenossenschaft, die schon in den Tagen des Aert Pietersz das Substrat für das älteste bekannte und daher die Entwicklung eröffnende Amsterdamer Regentenstück (Tafel 32) geliefert hatten. Diese Leute hatten nicht altruistisch Wohltaten zu spenden, sondern egoistisch die ihnen anvertrauten Interessen ihrer Erwerbsgenossen zu wahren. Selbstverständlich sollte dies alter germanischer Sitte gemäß nach Recht und Billigkeit auch gegenüber der fremden Partei geschehen und das gab dem holländischen Maler Gelegenheit, das nationale Element der Auffassung — die teilnehmende Aufmerksamkeit — zum triumphierenden Ausdruck zu bringen.

Wir sehen da in einer Zimmerecke um einen Tisch fünf Regenten als Halbfiguren sitzen; dahinter an der Wand steht ein Diener. Einer in der Mitte ist der Sprecher; es ist offenbar der Obmann, der sich die übrigen subordiniert; aber diese seine beherrschende Stellung ist sonst durch keines jener äußeren Mittel mehr unterstützt, die im Dr. Tulp und im Kapitän Frans Banning Cock sofort die überragenden Persönlichkeiten erkennen ließen. Seine subordinierende Wirkung beruht vielmehr ausschließlich darauf, daß er allein Worte, d. h. akustische Ausdrucks- und Verbindungsmittel für seine psychischen Erlebnisse vorbringt. Er stützt sich dabei offenbar auf den Inhalt (etwa Paragraphen) eines auf dem Tische vor ihm liegenden Buches, macht eine begleitende Gebärde mit dem Daumen der rechten Hand, die im übrigen ruhig auf dem Buche lagert, und richtet den Blick nicht geradewegs auf den Beschauer — der, nach den Blicken aller übrigen und dem tiefen Augenpunkte zu schließen, geradeaus und etwas unterhalb zu vermuten ist —, sondern seitwärts nach links und aufwärts, womit deutlich gesagt ist, daß er in erster Linie zu seinen Kollegen spricht, wenn auch der Inhalt seiner Rede gleichzeitig an eine auf seiten des Beschauers befindliche Partei gerichtet sein mag. Durch die geschilderte Behandlung des Sprechers, durch die er die Aufmerksamkeit der Beisitzer herausfordert, ist also unzweideutig gesagt, daß die letztere wenigstens zum Teile seinen Worten gilt. Die Beisitzer haben aber sämtlich den Blick nach der Seite des Beschauers, d. h. einer Partei, gerichtet (die auch diesmal nach dem zerstreuten Verlaufe der Blickstrahlen nicht auf einen einzigen beschränkt gedacht werden darf) und beobachten dieselbe mit größter Spannung, unter leichter Beimischung von Selbstgefühl, das zwar keineswegs bis zum Pathos gesteigert ist, aber doch recht eigentlich das Bild zu einem »interessanten« macht. Der Diener rückwärts an der Wand vertritt hingegen mehr die neutrale Rolle reiner Aufmerksamkeit.

Wir haben da mit vielen Worten einen Sachverhalt beschrieben, der dem Beschauer schon nach kurzer Betrachtung klar wird und

ihn hinter der Zusammenstellung von fünf oder sechs Porträtköpfen sofort eine geschlossene dramatische Szene erkennen läßt, wiewohl die Ausdrucksmittel hiefür weit minder laute sind als etwa bei dem so viel älteren Valckert. Burger-Thoré hat sich als erster veranlaßt gesehen, jenen dramatischen Inhalt zu skizzieren. Er hat vor allem richtig erkannt, daß an Stelle des Beschauers eine unsichtbare Partei vorausgesetzt werden muß, mit der die Staalmeesters verhandeln. Der Vorsitzende legt eben den Standpunkt der Genossenschaft, der von demjenigen der Partei abweichend gewesen sein dürfte, in so siegreicher und schlagender Weise dar, daß die Beisitzer im Momente, da sie seine überzeugenden Worte vernehmen, zugleich triumphierend auf den überwiesenen Gegner herabblicken. Diese Erklärung trifft zweifellos das Richtige; nur hat der Franzose Thoré aus dramatischem Bedürfnis einen allzu scharfen polemischen Gegensatz zwischen den Regenten und der supponierten Partei in die Szene hinein interpretiert, während ein unbefangener Beschauer aus den Mienen nebst der den Grundton bildenden Aufmerksamkeit wohl das Gefühl einer bestimmten Befriedigung und Zustimmung, nicht aber dasjenige einer hämischen Genugtuung und Schadenfreude herauszulesen vermag.

Das Gruppenporträtproblem der Holländer erscheint hienach durch Rembrandt in den »Staalmeesters« dermaßen gelöst, daß alle Figuren im Bilde einerseits einem Sprecher zur inneren Einheit, zugleich aber auch den Beschauer zur äußeren Einheit subordiniert sind. Diese Subordination wird jedoch im holländischen Sinne wieder dadurch kompensiert, daß die Beisitzer zwar dem Sprecher zuhören, aber seiner dominierenden Stellung gegenüber durch ihre gleichzeitige Wendung zur Partei ihre Selbständigkeit wieder gewinnen. Dem Beschauer (der Partei) gegenüber hinwiederum behaupten sie ihre Selbständigkeit durch die Entgegensetzung des Selbstgefühls, das aber selbst hier nicht ein leidendes ist, wie beim romanisierten Vlamen van Dyck und beim Römer Bernini, sondern eher einem willenskräftigen und tatbereiten Lustgefühl verwandt, wie beim halbromanisierten Vlamen Rubens und beim Haarlemer Frans Hals. Das Ideal der holländischen Gruppenporträtmalerei erscheint hiemit schon darin erreicht, daß die Träger der inneren und der äußeren Einheit im Bilde nicht mehr auseinanderfallen, sondern miteinander identisch sind, so daß nun in der Tat die vollkommenste Individualisierung der äußeren Einheit in Raum und Zeit hergestellt erscheint. Diese letztere Errungenschaft wird insbesondere durch Vergleichung mit dem Regentenstück des W. van Valckert vom Jahre 1624 (Tafel 44) in volles Licht gesetzt. Dieser hatte den sprechenden Obmann sich zum Beschauer heraus wenden lassen, wodurch in das Bild zwei verschiedene, wenn auch rasch aufeinanderfolgende Zeitmomente gebracht wurden: erstens der Fragestellung des Obmannes an die Partei, zweitens der hierauf folgenden

Erwartung der Antwort der Partei seitens der Beisitzer. Rembrandt hat nun eine volle zeitliche Einheit auf dem Wege erzielt, daß er den Sprecher sich nicht zum Beschauer, sondern zu den Beisitzern wenden ließ, wodurch es sofort jedem Zweifel entrückt erscheint, daß die Beisitzer in demselben Momente, in dem sie sich der Partei zuwenden, *zugleich auch dem Sprecher zuhören.*

Diese Auffassung in Rembrandts »Staalmeesters«, die gewissermaßen den Endpunkt der national holländischen Entwicklung bilden, läßt nun keinen Zweifel mehr darüber übrig, warum der Meister von Anbeginn die Subordination und die innere Einheit in sein Kunstproblem aufgenommen hatte. Sie sollten ihm nur dazu dienen, um mit ihrer Hilfe Gegensätze in der Auffassung zu schaffen und den Gesamtinhalt dadurch zu bereichern; indem diese Gegensätze aber derart gewählt waren, daß sie sich wechselseitig aufhoben, wurde schließlich durch das romanische Hilfsmittel der Subordination und inneren Einheit nichts anderes angestrebt als das allgemeine Ziel alles holländischen Kunstwollens: die Koordination nach innen und außen. Erreicht wurde es allerdings erst in den »Staalmeesters« am Ende von Rembrandts Laufbahn; und im Drange des langen Ringens hat es manchen Augenblick gegeben, in welchem der Meister den Anschein erweckte, als ob ihm das holländische Postulat der äußeren Einheit mit dem betrachtenden Subjekt Nebensache geworden wäre. In der Tat war aber dieses stets das Endpostulat geblieben, um dessen vollkommenster Verwirklichung allein willen er auf die Suche nach der inneren Einheit der Antike und der Romanen ausgegangen war. In den »Staalmeesters« liegt der handgreifliche Beweis dafür vor Augen; denn in diesem Bilde ist die errungene innere Einheit zwar einerseits zu vollem und überzeugendem Ausdruck gebracht, aber anderseits deutlich in sekundäre, dienende Stellung gerückt. Die innere Einheit bildet da gleichsam bloß die Voraussetzung, auf der sich die äußere aufbaut; diese erscheint aber unzweideutig als das eigentliche Ziel, in welchem auch die ungeheure künstlerische Wirkung des Bildes zu ihrem wesentlichsten Teile ruht.

Durch diese nach Möglichkeit vollständige Verschmelzung von innerer und äußerer Einheit ist nämlich auch dasjenige bedingt, was das eigentlich Zwingende auf den Beschauer im Bilde der »Staalmeesters« ausmacht: die Steigerung des rein Psychischen über alles bisherige hinaus durch die Verdoppelung der Aufmerksamkeit, indem die Regenten zu gleicher Zeit sowohl auf die Worte ihres Vorsitzenden als auch auf die Wirkung, die diese Worte in der Partei hervorbringen, merken. Daneben sind körperliche Aktionen nur so weit zugelassen, als die Deutlichkeit des Vorganges und das unumgängliche Maß an individueller Abwechslung es erfordern. Von jedem der fünf sieht man je eine Hand; aber nur der Sprecher bewegt wenigstens Daumen und Zeigefinger, während die übrigen ihre sichtbare Hand lediglich

in geschäftigem Müßiggang verbrauchen, der Aufgestandene seine in ein Buch geklemmte Linke sogar in einen olivfarbenen Handschuh stecken mußte, um sie möglichst unauffällig zu machen. Diese Beschränkung auf die durch Selbstgefühl leise individualisierte Aufmerksamkeit auf der einen und deren größtmögliche Steigerung auf der anderen Seite bedingen das ungeheure innere Leben, das in diesen unscheinbaren Porträthalbfiguren ruht und das sich um so reicher erschließt, je länger und intimer man die Köpfe betrachtet. Jede unmittelbare Apostrophierung (Subordinierung) des Beschauers, wie sie noch die »Anatomie« in dem krönenden Arzte, ja selbst die »Nachtwache« in der ausgestreckten Linken des Kapitäns festgehalten hatte, ist nun hier weggefallen und damit jede laute und gleichsam handgreifliche Wirkung auf den Beschauer. Es herrscht eine Stille in dem Bilde, daß man die Worte gleich einzelnen Wassertropfen fallen zu hören vermeint. Je länger man schaut, desto zwingender teilt sich dem betrachtenden Subjekt die innere Spannung mit, in der diese vier Seelen vibrieren. Jene leise Beimischung von Selbstgefühl schlägt in jedem Kopfe durch die selbstlose, gleichsam einen Teil der allgemeinsamen Weltseele bildende Aufmerksamkeit hindurch und der jeweilige moderne Beschauer wird sich hienach zur intimsten Betrachtung denjenigen Kopf auswählen, der ihm in der gedachten Nuancierung das meiste zu sagen hat; mich persönlich hat der Zweite von links, der eben aufgestanden ist und sich vorneigt, um die Partei besser zu sehen, am längsten im Bann gehalten und ich halte es sogar für wahrscheinlich, daß Rembrandt gerade diesen Kopf in der außerordentlichsten Weise innerlich zu vertiefen gesucht hat, weil sein Eigner anderseits durch die aparte körperliche Bewegung gegenüber den anderen am meisten äußerlich auffällt.

Was die Komposition betrifft, so sind die Figuren so weich mit dem dieselben umspielenden Freiraum verbunden, daß es uns auf den ersten Blick scheinen möchte, daß wir da eine völlig moderne subjektivistische Raumkomposition vor Augen haben, in welcher Auffassung wir durch den auffallend tiefen (subjektiven) Augenpunkt noch bestärkt werden.[1] Aber ein aufmerksamer Blick auf den Diener genügt, um uns zu überzeugen, daß die Distanzverhältnisse im Tieffraume von modernem Standpunkte, d. h. von subjektivem Erfahrungsstandpunkte, noch völlig unklar sind und somit selbst in diesem Bilde aus Rembrandts spätester Zeit die Figuren nicht von einem betrachtenden Subjekte aus zu einem Ganzen komponiert sind.[2]

[1] Das Bild fordert daher auch einen bestimmten Standpunkt des Beschauers, und zwar links davon etwas unterhalb; vor zwei Jahren war es im Rijksmuseum so günstig gehängt, daß man es auf der Fensterbank daneben sitzend auf das vorteilhafteste genießen konnte.

[2] Dasselbe sagt uns auch der vollbeleuchtete Kopf des Regenten, der ganz links unterhalb des Fensters sitzt und daher im Sinne subjektiver Wirklichkeit viel mehr in Schatten getaucht sein müßte, wenn das Bild in streng moderner subjektivistischer Weise entworfen wäre.

Das Auffallendste ist nun, daß der Tisch hier nicht mehr wie bei allen früheren seit Dirck Barendsz und auch bei Rembrandt selbst in seiner früheren Zeit »Anatomie« als Raumzentrum benützt erscheint. Daß die Vorderfront des Tisches leer blieb, war schon bei Nicolaes Elias im Jahre 1628 vorgekommen, aber in diesem Falle waren doch noch die Schmalseiten deutlich mit Figuren besetzt. In den »Staalmeesters« ist hingegen der Tisch unmerklich übereck gestellt und auf einer (hinzuzudenkenden) Estrade so hoch postiert, daß die Tischplatte nach hinten zurücksinkt und daher nicht mehr zu sehen ist. Durch diese Anordnung erscheinen nun alle fünf Personen, wiewohl zwei davon an je einer Schmalseite sitzen, annähernd in eine und dieselbe Ebene gedrängt. Während die Figuren in der »Anatomie« eine keilförmige kubische Raummasse bildeten, die sich übereck vorwärts schob und mit Mühe durch eine steile Pyramide in der Ebene zurückgehalten wurde, während sie ferner in der »Nachtwache« sich zwar wieder gleichmäßiger in der Ebene zu entfalten begannen, aber in der Mitte und an den beiden Ecken kubischräumliche Massenglieder vorsandten, sind sie nun in den »Staalmeesters« schließlich wieder in die anscheinend primitivste Reihenebene gebracht. Dabei schließen sich die drei mittleren von den fünf Regenten zu einer Dreieckkomposition zusammen, der jedoch der krönende Scheitel und damit jede lautere Betonung der Subordination fehlt; die zwei äußeren Figuren bilden zu dieser konzentrischen Bewegung der Mittelfiguren beiderseits ruhig abschließende Vertikalachsen, worin sich uns abermals ein von der »Anatomie« und der »Nachtwache« her wohlbekanntes Prinzip Rembrandts (alle äußere Bewegung schließlich an der Peripherie in beobachtende Ruhe überzuführen) verrät; der ruhig lotrecht dastehende Diener fungiert in der gleichen Weise in der Richtung nach rückwärts. Die Komposition der »Nachtwache« klingt hingegen in den »Staalmeesters« darin nach, daß eine mittlere Ebene mit ihrer einseitigen Ausdehnung in die Breite zwischen zwei andere Raumschichten gesetzt erscheint, deren Teile in allerdings mäßiger Weise aus der Tiefe nach dem Beschauer herausstreben; nur waren in der »Nachtwache« alle drei Raumschichten durch Figuren gebildet, während hier bloß die mittlere aus solchen besteht, die vordere dagegen durch die Übereckstellung des Tisches, die hintere durch die Vor- und Rücksprünge der getäfelten Wand bestritten erscheint.

Das scharfe Hervorkehren der kubischen Räumlichkeit in den früheren Bildern, das nun wieder zugunsten einer Ebenerscheinung verlassen ist, spielt in der Entwicklung der Komposition bei Rembrandt genau die gleiche Rolle wie die innere Einheit in der Entwicklung seiner Auffassung: beides war ihm bloß Mittel zum Zwecke. Was Rembrandt in der Komposition gewollt hat, läßt sich am einfachsten an der Einzelfigur klarmachen; die Komposition mehrerer Figuren

bezweckte ja im Grunde auch nichts anderes als die Komposition der Teilglieder einer Figur zum Ganzen dieser Figur.

Den Weg, der zum Verständnisse von Rembrandts Absichten in der Komposition führt, kann man sich nicht gründlicher verrammeln, als wenn man ihm zumutet, er habe nach moderner Weise die Dinge als momentane subjektive optische Farbeneindrücke wiedergeben wollen. Man darf vielmehr nie vergessen, daß Rembrandt in der Barockzeit gelebt und an der Lösung des gemeinbarocken Kunstproblems mitgearbeitet hat, das noch lange nicht die Durchführung eines konsequenten Subjektivismus, sondern die Überwindung des Objektivismus durch den Subjektivismus bezweckt hat. Für Rembrandt war in den Außendingen noch immer eine objektive Form vorhanden, die er zwar der den Tastsinn provozierenden Härte entkleiden, aber durchaus nicht als solche aufheben wollte; denn sie war für ihn wie für sein ganzes Zeitalter einfach unvermeidlich gegeben und Süd- und Nordländer unterschieden sich hierin bloß in quantitativer Weise. Rembrandt trachtete allerdings die festen Dinge mit dem Luftraum dazwischen zur Einheit zu verbinden; aber der Luftraum selbst galt ihm gewissermaßen als Form, der nur der harte tastbare Charakter abging, und die Kunstabsicht Rembrandts bewegte sich von Anbeginn konsequent nach dem einen Ziele hin, auch den festen Formen den optisch-weichen Charakter der »Luftform«, wenn man so sagen darf, zu verleihen. Verfolgt man die Porträtköpfe Rembrandts durch die ganze lange Zeit seines Schaffens hindurch, so nimmt man wahr, daß die Köpfe einerseits immer weicher, lockerer, schwammiger werden, anderseits aber — was vom modernen Standpunkte paradox erscheinen muß — stetig an Relief gewinnen. Die Köpfe der »Anatomie» sind flach gegenüber denjenigen der »Nachtwache« und diese werden an Ausladung wiederum von den »Staalmeesters« übertroffen. Am schlagendsten ist die Entwicklung an den Selbstporträts zu verfolgen, die in den aufgedunsenen, aber optisch brillanten Beispielen der Altersjahre kaum denselben Meister erkennen lassen, der die verhältnismäßig glatten und polychrom-einfarbigen Jugendbildnisse gemalt hat. Den Eindruck der tastbaren Ebene, der in den letzteren noch durchschlägt, sucht Rembrandt dann immer mehr zu beseitigen, indem er das Relief, d. h. den Charakter der kubischen Räumlichkeit, betont, und eine Zeitlang mag man sich dadurch so weit täuschen lassen, daß man dem Meister als Selbstzweck zuschreibt, was doch bloß Mittel zum Zwecke gewesen ist. Denn sobald er die volle Rundung der Form erreicht hat, verzichtet er auf alle weiteren äußeren Mittel, den kubischen Charakter zu versinnlichen, und zeigt sich nun vielmehr bestrebt, den Figuren jenen Charakter der optischen (nicht tastbaren) Ebene zu verleihen, in der uns alle Dinge aus der Ferne erscheinen und die in ganz konsequenter Ausbildung allerdings auch unserer modernen subjektivistischen Kunstbetrachtung zugrunde liegt.

Genau das gleiche Bild gewährt uns nun die Entwicklung der mehrfigurigen Komposition bei Rembrandt. In der »Anatomie« sind die Figuren zu einer kompakten, übereck vorspringenden Masse zusammengeschoben, die sich in unzähligen Kompositionen der dreißiger Jahre wiederholt. In der »Nachtwache« kann er sich erlauben, mit den kubisch vorspringenden Gliedern der Figurenmasse gleichsam zu spielen — so sehr beherrscht er bereits ihre Handhabung; zugleich können wir aber schon in diesem Bilde einen mählichen Übergang zur ruhigen Ebenkomposition wahrnehmen. In den fünfziger Jahren wird die letztere endlich so überwiegend, daß sie nicht mehr übersehen werden kann. Da aber die Ebenkomposition mit ihren verbindenden Diagonallinien in der Kunst der Romanen eine so grundlegende Rolle spielt, konnte es scheinen, daß Rembrandt hierin von solcher Seite Einflüsse erfahren habe, und dieser Gedanke war für Karl Neumann ein so beunruhigender, daß er sich zu der Erklärung bezwang, Rembrandt habe da in der Tat die italienische Linienkomposition übernommen, aber nicht weil er sie schätzte, sondern weil er sie geringschätzte. Nun war wohl Rembrandt der letzte, der etwas getan hätte, was er geringschätzte, und die Erklärung Neumanns schreit daher nach einer Berichtigung. Diese bietet sich auch ganz ungezwungen zur Hand: die Ebenkomposition des späteren Rembrandt ist eben, wie schon früher gesagt wurde, gar keine haptische Linienkomposition der Italiener, die den im Raume auseinanderstrebenden Figuren den Charakter tastbaren Zusammenhanges untereinander wahren soll, sondern eine optische Raumkomposition, die den im Tiefraume beweglich dargestellten Figuren die Ruhe des Eindruckes der Ebene, des tiefenlosen Nebeneinanders, wie ihn der Fernblick gewährt, verleihen sollte. Die »Staalmeesters« sind gewiß in einer Ebene komponiert; aber niemand zweifelt einen Augenblick daran, daß diese Regentenfiguren im Freiraume schwimmen. Diese Ebene ist eben eine optisch subjektive und nicht mehr die haptich objektive der Italiener, wenngleich ihre Ausdrucksmittel zum Teil zusammenfallen. Hinsichtlich der Wurzeln, die diese neue Kompositionsweise in Rembrandts Auffassung seiner späteren Periode gehabt hat, brauche ich nur auf das auf Seite 207 f. darüber Gesagte zurückzuverweisen.

Auch alle übrigen Eigentümlichkeiten, welche die Komposition der »Staalmeesters« von den früheren unterscheiden, sind genau durch das gleiche Bedürfnis nach Unterdrückung des sinnlich Auffallenden und dadurch im Sinne der Isolierung Wirkenden diktiert. So durfte das übertriebene Helldunkel wegbleiben und die Lokalfarben dafür wieder an Selbstwert gewinnen, ohne daß sie polychrom-isolierend wirken und dadurch die Figuren und Luftraum verbindende Stimmung stören würden; ein persischer Teppich ist wohl niemals mehr so packend wahr gemalt worden wie dieser mit seinem rötlichen Schimmer an der Schmalseite des Tisches, wo die gefärbten Fäden

dem Beschauer von der Seite sichtbar werden und es ihm ermöglichen, in ihre tieferen Partien mit der besser und satter erhaltenen Färbung hineinzusehen, und mit dem braunen Anflug an der Langseite, wo der Beschauer wesentlich bloß die verschossenen und ins Schmutzigbraune entfärbten Spitzen der Knüpffäden zu sehen bekommt. Durch den tiefen Augenpunkt und die dadurch bedingte Unsichtbarkeit der Tischplatte ist auch der zerstreuende Kleinkram des Schreibzeuges usw., das sich z. B. bei Valckert noch so breit macht, den Blicken entzogen. Und wie knapp sind die Dimensionen des Binnenraumausschnittes überhaupt hier bemessen, wenn man sich dagegen des in unklare Tiefe gedehnten Gewölberaumes der »Anatomie« und des unergründlich tiefen Rundbogentores der »Nachtwache« erinnert! Dadurch ist doch klar bewiesen, daß nicht der ausgedehnte Tiefraum als solcher, wie es an der Hand früherer Bilder oft scheinen möchte, sondern seine möglichst homogene Verbindung mit der menschlichen Figur und der geschlossenen Einzelform überhaupt das einzige und unverrückbare Ziel der Rembrandtschen Kompositionskunst von Anbeginn gewesen ist.

Wollte man überhaupt Rembrandts Kunstwollen auf eine Formel bringen, dann müßte sie etwa dahin lauten, daß er mit den Mitteln der Subordination eine Koordination sowohl der Figuren im Bilde untereinander (in psychischer Hinsicht) als auch der Figuren mit dem Freiraume (in physischer Hinsicht) angestrebt hat. Die Subordination verstand er aber durchaus im Sinne eines dramatischen Gegensatzes und dieser ist es hauptsächlich, der seine Sonderstellung in der holländischen Malerei im allgemeinen begründet hat. Kein anderer Künstler seines Volkes hat es unternehmen dürfen, mit ihm in der gedachten Hinsicht zu wetteifern, und darum ist ihm auch bisher kein anderer in der Wertschätzung der Modernen gleichgekommen: der Franzosen wie der Deutschen ohne Unterschied, die beide bei diesem größten Romanisten unter den Holländern des XVII. Jahrhunderts die Erfüllung ihrer spezifischen nationalen Kunstneigungen gefunden zu haben glauben.

Auch die zuletzt betrachtete Wandlung von der »Nachtwache« zu den »Staalmeesters« in Auffassung und Komposition hat sich auf alle übrigen Schaffensgebiete Rembrandts erstreckt; ein erschöpfender Beweis dafür vermag natürlich an dieser Stelle ebensowenig wie für frühere Aufstellungen ähnlicher allgemeiner Art (Seite 201 ff.) erbracht zu werden; aber einige Beispiele mögen auch diesmal dazu dienen, um wenigstens die Glaubwürdigkeit des Gesagten im allgemeinen außer Zweifel zu stellen.

Von der Enthauptung Johannis des Täufers existiert eine signierte und datierte Radierung Rembrandts aus dem Jahre 1640 (B. 92, Tafel 61 links). Die Auffassung erweist sich darin als noch vor die »Nachtwache« fallend, daß die Träger der äußeren und inneren Einheit

noch grundsätzlich getrennt sind: vorne die innere Handlung der Enthauptung, dahinter als Ursache der den Hinrichtungsakt kommandierende Hauptmann (oder Herodes selbst?), der sich diesmal in seiner Funktion bis zu gewissem Grade mit einer zweiten Person — der Salome — teilt. Nichtsdestoweniger verrät schon der erste Anblick der Radierung, wie auch schon von anderen (K. Neumann, Rembrandt, I. Aufl., S. 282) bemerkt wurde, eine nahe grundsätzliche Verwandtschaft mit der »Nachtwache«, die hauptsächlich darin beruht, daß die Träger der Haupthandlung allein schon durch ihre hellere Behandlung gegenüber der subordinierten dunkleren Masse von Zuschauern zu Dominanten geworden sind. Jener Träger sind aber drei: der Täufer mit dem Henker zu einer Teilgruppe vereinigt und als Dritter der Mohrenknabe rechts mit der Schüssel, der den Vollzug der Handlung abwartet. Diese drei subordinieren sich in ähnlicher Weise wie die Gruppe des Kapitäns mit dem Leutnant in der »Nachtwache« die übrigen im Bilde, wobei der passive Mohr die Rolle des Leutnants vertritt, während jene des Kapitäns hier (gemäß der beobachteten Scheidung zwischen den Trägern der äußeren und inneren Einheit) noch auf zwei Personen verteilt ist, die untereinander in einem Subordinationsverhältnis stehen. Dieser kleine Mohrenknabe ist diejenige Figur im Bilde, die dem Meister offenbar mehr als alle übrigen aus seinem Künstlerherzen hervorgequollen war; denn der Ausdruck aufmerksamen Abwartens erscheint in seiner Stellung und Miene sowie in der Art, wie er die Schüssel bereithält, überaus glücklich getroffen. Derselbe Ausdruck war aber auch in allen übrigen Figuren beabsichtigt: in der ergebenen Miene des Täufers, in dem zielbewußten Blick des Henkers, der wohlberechnetermaßen die zum Streich ausholenden Hände, die Organe des Handelns, wie zum Visieren dicht an die Augen hält, so daß eigentlich mehr das »Achtgeben« bei der Handlung als diese selbst dem Beschauer auffällt; aber auch in der Zuschauermenge, die aus dem dunklen Tor erwartungsvoll ans Licht drängt, und in den halb sichtbaren Köpfen, die aus den Fensterspalten heraustauchen. Man muß sich daneben nur vorstellen, in welcher Weise etwa Rubens oder die Barockitaliener diese Leute im Momente vor dem Schwertstreich charakterisiert hätten: die einen in Angst oder Aufschrei, jedenfalls in äußerlich sichtbarer Aufregung, die anderen in brutaler Roheit — alle also in Schmerz- oder Lustgefühl geteilt, während Rembrandt durchwegs bloß die neutrale Erwartung in ihre Züge gemalt hat. Es ist die typisch holländische Auffassung in ihrer nur von Rembrandt erreichten wahrsten Ausdrucksform, aber allerdings noch ohne die tiefe Gefühlsnuance, die der Meister erst später, auf der Entwicklungsstufe der »Staalmeesters«, dazugebracht hat.

Diese letztere vergegenwärtigt uns eine getuschte Federzeichnung der Albertina (Tafel 61 rechts), die frühestens erst zehn Jahre später als jene

Radierung entstanden sein kann.* Die strenge Unterscheidung zwischen den Elementen der äußeren und inneren Einheit sehen wir da bereits verschwunden und die Akteure mit den Zuschauern zu gleichem Range koordiniert. Ja, wie in den »Staalmeesters« der Sprecher im Grunde die unbedeutendste Figur im Bilde ist, so erscheint auch in der vorliegenden Skizze der Enthauptung Johannis diese Titelhandlung selbst ihres dominierenden Charakters nach Kräften beraubt: der Heilige kniet mit abgewendetem Antlitz und der Henker entzieht nicht minder dem Beschauer mit dem durch den erhobenen Arm verdeckten Gesicht das Interessanteste seiner Persönlichkeit. Aus dem gleichen Grunde wurde auch die physische Erscheinung der beiden Handlungsträger möglichst des objektiven Charakters entkleidet und der subjektiven Sphäre des Beschauers nähergerückt: einerseits durch die schon erwähnten zahlreichen Deckungen, namentlich der Gesichtspartien, anderseits durch die weiche, lockere Behandlung der Umrisse und der davon abhängigen Bewegungserscheinungen.[1] Die Zuschauer hingegen lassen offen ihr reiches Mienenspiel sehen, das diesmal nicht allein von gespannter Aufmerksamkeit, sondern auch von tiefem Mitgefühl zeugt. Den Schüsselträger, den sich Rembrandt als höchst willkommenes Motiv auch diesmal nicht entgehen ließ, hat er gleichwohl jetzt fast völlig koordiniert mit den übrigen Zuschauern behandelt.

Hinsichtlich der Komposition sehen wir in der Radierung von 1640 den Hintergrund sich allmählich optisch ebnen, den Vordergrund aber sich noch in tastbaren Buchten brechen, welchem Verhältnisse auch die Anordnung der hellen Hauptfiguren vor einer dunkleren Figurenmenge als Hintergrund entspricht. Die Komposition der Albertina-Zeichnung zeigt hingegen alle Erinnerung an kubische Raumzentren und von solchen begrenzte Raumbuchten verlassen. Die Figuren stehen zum Teil in einer Ebene, die parallel zum Beschauer verläuft, zum anderen Teil in einer Reihe senkrecht darauf nach der Tiefe, was in unzähligen Kompositionen des Meisters aus den ersten fünfziger Jahren wiederkehrt. Die zwei Figuren, die durch ihre Handlung sich alle übrigen zu subordinieren bestimmt sind, erscheinen völlig luftumflossen und im freien Raume eingetaucht, wodurch sie abermals (zugunsten der Einheitswirkung mit dem sie umgebenden Raume) in ihrer selbständigen, dominierenden

* Die Zeichnung (H. d. G. 1415) ist nicht von Rembrandt. Ihre Zuweisung an Hoogstraten (Valentiner, Rembrandts Handzeichnungen S. 481) ist wenig überzeugend. Sie stammt wohl von demselben Schüler, dem u. a. die Zeichnung Petri Befreiung aus dem Gefängnis (H. d. g. 1425, Albertina Wien) zugehört. Es sind Zeichnungen, die offensichtlich auf Rembrandts Werke vor und nach 1650 beruhen, so daß in weiterem Sinne das über sie Gesagte auch für Rembrandts eigene Werke gilt.

1 Daraus erklären sich offenbar auch die zahlreichen Pentimenti, namentlich an der Figur des Henkers, dessen Umrissen der Meister durchaus das Tastbare benehmen wollte, ohne daß ihn aber der Effekt befriedigt hätte.

Bedeutung geschmälert wurden. Der Binnenraum ist trotz der skizzenhaften Ausführung völlig klar begrenzt; das wogende Raumdunkel in den Ecken hat seine Unabmeßbarkeit seit der »Anatomie« von 1632 gänzlich verloren.

Den Beschluß mag eine kurze vergleichende Übersicht über die Entwicklung eines und desselben Themas durch alle drei durch die Gruppenporträte Rembrandts vertretenen Stadien hindurch machen. Es sei hiefür das Thema der Beschneidung gewählt, das Rembrandt vermutlich wegen des dahinter verborgenen tieferen symbolischen Sinnes besonders angezogen hat, so daß er es wiederholt und in weit voneinander entfernten Zeitpunkten behandelt hat.

Am Anfange steht die Radierung B. 48 vom Jahre 1631 (Tafel 62 links). Hinten der Hohepriester als Repräsentant der Synagoge und damit zugleich der äußeren Einheit, da die Einführung des Neugeborenen in die Synagoge die Ursache der Handlung bildete. Im Vordergrunde die Träger der Handlung selbst, mit den aufmerksamen Zuschauern in der Runde zu innerer Einheit abgeschlossen. In der Komposition der Altar als übereck vorspringendes Raumzentrum, um das sich die Figuren in diagonalen Grundlinien herum lagern. Das Zusammengehen der Figuren in der Ebene durch starke Licht- und Schattenkontraste geflissentlich bekämpft, der Freiraum dagegen durch unabmeßbares Dunkel versinnlicht, das mit den Figuren selbst noch keine rechte Verbindung eingeht.

Die Zeichnung des Berliner Museums* (H. d. G. 49), um 1644 entstanden, zeigt den Hohenpriester und mit ihm jeden selbständigen Repräsentanten der äußeren Einheit entfernt; dafür ist aber der beschneidende Priester durch vornehme Charakterisierung zur dominierenden Stellung des Kapitäns der »Nachtwache« aufgerückt; ihm gegenüber die Eltern in der passiven Rolle des Leutnants. Die Zuschauer beginnen sich allmählich aus der uniformen Statistenmenge heraus wieder zur Selbständigkeit zu emanzipieren; die Aufmerksamkeit wird langsam zu einer teilnehmenden. In der Komposition verrät sich noch das übereck gestellte Raumzentrum, um das herum sich die Figuren gruppieren; aber die Zwischenräume werden größer und luftiger und damit bahnt sich zugleich

* Lilienfeld (Rembrandts Handzeichnungen, II. Band, Berlin) weist bei der Besprechung dieser Zeichnung S. 14 Nr. 35 auf ihren technischen Zusammenhang mit Esther, Haman und Ahasver (H. d. G. 21) hin, die er Aert de Gelder zuschreibt, zweifelt also an der Autorschaft Rembrandts. Die Zeichnung, zumindest die ursprüngliche Skizze vor den Korrekturen ist wohl die Arbeit eines Schülers, entstanden kaum viel früher als die Enthauptung Johannes des Täufers (Tafel 61). In gleichem Sinne, wie dort Rembrandts Radierung von 1640 im Sinne der Zeit um 1650 umgewertet ist, ist bei der hier besprochenen Beschneidung Christi wohl Rembrandts Gemälde vom Jahre 1646, von dem nur eine Kopie in Braunschweig und die Vorzeichnung in München erhalten ist (Abb. bei Valentiner Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde S. 104), benützt. Das Gemälde Rembrandts von 1646 zeigt einen Priester in verwandter, dominierender Stellung wie die frühe Radierung.

eine optische Ebenwirkung an; die einstigen schroffen Gegensätze von Hell und Dunkel weichen zusehends sanfteren Übergängen.

In der Radierung von 1654 (B. 47, Tafel 62 rechts) ist endlich auch der die Handlung vollziehende Priester seiner dominierenden Rolle beraubt und alle Figuren im Bilde sind nun zu teilnehmender Aufmerksamkeit auf das unscheinbare Kind koordiniert. Die Komposition zeigt diesmal die Figuren dem Beschauer bereits in einer Ebene gegenübergestellt, die zwar durch haptische Linienresponsionen herbeigeführt, aber durch die zwischen den Figuren zirkulierende Luft in eine optische umgewandelt ist. Ein künstlicher Lichtstrahl zerschneidet hiebei Luft und Figuren; er erhebt jedoch nicht den Anspruch auf objektive Geltung, wie einstmals Nimbus und Glorie, sondern gesteht gleichsam seinen subjektiven Ursprung und Geltungsanspruch offen ein, etwa gleichwie die Symmetrie in modernsten Bildern.

Bartholomeus van der Helst.

Daß die romanische Steigerung der Subordination und die damit zusammenhängende Einführung des Dramatischen in die Auffassung für Rembrandt bloß ein Mittel zu dem holländischen Endzwecke vollkommenster psychischer Koordinierung der voneinander wechselseitig unabhängigen Figuren (gleichwie seine Braunmalerei bloß ein Mittel zum Zwecke vollkommenster physischer Koordinierung von Figuren und Freiraum) gewesen ist, mochten seine Amsterdamer Zeitgenossen zu einem großen Teile nicht begreifen. Sie sahen nur das Unholländische auf der Oberfläche; fand sich dann ein Meister, der den Anforderungen der Zeit auf ein gewisses Maß von innerer Einheit Genüge tat, ohne die Subordination auf die Spitze zu treiben, dann durfte er auch sicher sein, dem seit der »Anatomie« von 1632 berühmtesten Gruppenporträtmaler Hollands den Rang abzulaufen. Ein solcher Meister war Bartholomeus van der Helst und das Bild, mit dem er debutierte,* war das Schützenstück mit der Kompagnie des Kapitäns Roelof Bicker und des Leutnants Jan Michielsz Blaeuw vom Jahre 1643, jetzt im Rijksmuseum Nr. 1134 (Tafel 63). Das Bild ist eine gemalte Kritik der »Nachtwache« und offenbar war es auch die bewußte Absicht, eine solche zu liefern, die die Auffassung und Komposition desselben wesentlich mitbedingt hat.

Die Kompagnie des Kapitäns Roelof Bicker und des Leutnants Jan Michielsz Blaeuw.

Bartholomeus van der Helst hatte sich hier zum Ziele gesetzt, zu zeigen, daß man der Gesamtdarstellung ein momentanes Geschehnis zugrunde legen und den Kapitän demonstrativ an die hervorragendste Stelle im Bilde bringen könne, ohne alle übrigen Figuren jenem Geschehnis oder dem Kapitän zu subordinieren und dadurch jeder selbständigen Bedeutung zu berauben; daß man ferner die Schützen in bestimmten momentanen Aktionen, zum Teil sogar genau in den von Rembrandt gewählten, darstellen könne, ohne daß im Streben

* Das erste Gruppenbild von van der Helst sind die Regenten des Walenweeshuis aus dem Jahre 1637.

nach einem lebendigen Gesamteffekt die Einzelhandlung bloß wie ein Bruchstück erschiene.

Die Handlung, welche, gleich der Befehlserteilung in der »Nachtwache«, hier die innere Einheit begründet, ist kein Kommando, sondern eine Begrüßung, und zwar zwischen dem zweiten und dritten Chargierten: Leutnant und Fahnenjunker. Der Leutnant kommt an der Spitze eines Teiles der Kompagnie geschritten, die, von links her von ihren Schießübungen zurückkehrend, soeben vor den Zusammenkunftsort — eine Brauerei — gelangt. Hier erwartet sie schon ein anderer Teil, der sich inzwischen die Zeit mit Trinken verkürzt hat, an seiner Spitze der Fahnenjunker. Der Moment des Zusammentreffens beider, die nur mehr durch zwei bis drei Schritte Distanz voneinander getrennt sind, ist als Thema des Bildes gewählt und der Willkomm als Ausdruck der psychischen Verbindung beider Teile in den genannten zwei Chargierten verkörpert. Von den zahlreichen übrigen Schützen kümmert sich kaum einer um diese Begrüßung, aber alle fügen sich ungezwungen dem linken oder dem rechten Haufen ein und stören wenigstens nicht die innere Einheit. Dicht hinter dem Leutnant genau in der Mitte des Bildes und in voller Front zum Beschauer gewendet steht der Kapitän, der den Beschauer von oben her mißt und mit seiner protzig-anspruchsvollen Haltung laut verkündet, daß er hiemit als der Erste und Wichtigste unter allen angesehen sein will. Rechts und links von ihm, der in ein helles Kostüm gekleidet ist, stehen dunkle Massen: rechts der in Schwarz gekleidete Leutnant, links ein Mohrenknabe als Diener, der den Mantel seines Herrn nachträgt. Man kann sich schwer der Vermutung entschlagen, daß hier der Helle ähnlich zwischen zwei Dunkle genommen ist wie in Rembrandts »Nachtwache« der dunkle Kapitän zwischen zwei helle Seitenpartien. Der Mohrenpage aber als Begleiter des Kapitäns mochte ein Fingerzeig sein, daß zu solcher subordinierter Funktion ein Diener besser tauge als der von Rembrandt hiezu verwendete Leutnant. Ferner hat der Schütze, der hinter dem Kapitän seine Büchse losdrückt, sein unmittelbares Vorbild in der »Nachtwache«: während man aber dort seine einzelnen Teile mit Mühe zusammensuchen muß und das Wichtigste — das Gesicht — von ihm überhaupt nicht findet, ist hier alles klar an dieser Figur und sein Kopf recht mit Fleiß auf den Beschauer herausgewendet. Als Parallele und zugleich Berichtigung zu dem märchenhaften Mädchen der »Nachtwache« ist hier links zwischen die erwachsenen Schützen ein Knabe eingestreut, dessen putzige Gestalt niemandem Rätsel aufgibt.* Die äußere Einheit hingegen wird wieder unmittelbar durch eine direkte Aufmerksamkeit auf den Beschauer herbeigeführt, die mindestens die Hälfte der

* Die Frage der historischen Bedeutung der einzelnen Figuren ist zuletzt von I. I. de Gelder in seinem Buch, Bartholomeus van der Helst, Rotterdam 1921, untersucht worden.

Porträtierten teilt. Ja es fehlt sogar nicht an einigen Versuchen, den Beschauer noch in der alten Weise aktiv zu subordinieren: links durch den Fingerzeig eines schwarz gekleideten Schützen, rechts durch das Vorzeigen des geleerten Römers durch den auf dem Fasse Sitzenden — die fesselndste Figur unter allen — und das salutierende oder richtungweisende Schwenken des Schwertes durch einen auf der Treppe Stehenden.

Das Bild hat unleugbare Vorzüge, vor allen denjenigen, den namentlich die Besteller zu schätzen gewußt haben werden: den porträtmäßig überzeugenden physischen Habitus der einzelnen Köpfe, die dem Rembrandt nur mehr als notwendiges Substrat für seine psychischen Experimente gegolten hatten. Aber auch mancher moderne Beschauer, der stundenlang vor der »Nachtwache« in Schauen versunken gesessen war, mag es schon als eine Art Erholung betrachtet haben, wenn er dann vor dieses Bild des van der Helst trat und nun Figuren vor Augen bekam, die er sich nicht mühsam aus dem Raumdunkel herausschälen mußte, deren Köpfe er nicht zu studieren brauchte und die ihm im ersten Augenblicke alles von selber sagten. Da war Farbe, die nicht zu einem Hellwerte geblendet oder zum Dunkelwerte entfärbt erschien, und ein Kostüm, das nicht nach phantastischen Bedürfnissen zurechtgelegt war und das für sich gesehen sein wollte, denn auch Kleider machen Leute. Wo fände man einen ähnlich gemalten Seidenatlas und solche Quasten und Goldspitzen, Straußfedern und Stulpstiefel! Alles für sich im einzelnen war vortrefflich und die Harmonie des Gesamteindruckes, die innere Einheit, wurde durch nichts gestört. Aber freilich auch nicht mehr! Der Beschauer wird auch durch nichts gezwungen und hingerissen, die Szene als Einheit zu empfinden. Es herrscht unter den Figuren eine Neigung zur altholländischen Vertikale; die Köpfe, auch wenn sie nicht nach dem Beschauer blicken, zeigen geringe Abwechslung in den Bewegungsmotiven. Und wo sich eine stärkere findet, da ist sie offenbar von außen her entlehnt. Das gilt auf der rechten Seite von dem Schützen, der einem anderen einen Trunk aus dem Römer anbietet, und von seinem Partner, der beteuernd die Rechte an die Brust legt, die beide aus einer Halsschen Schützenmahlzeit stammen; insbesondere aber von dem keck aufgedonnerten Schützen rechts davon im Vordergrunde, der vermutlich von dem Fahnenjunker der Amsterdamer »mageren Kompagnie« des Frans Hals (Tafel 76) inspiriert war. Dabei zeigt sich natürlich auch der unvermeidliche Mangel jeder Kopie: die innere Abschwächung des Motivs; denn während der herausfordernde Ausdruck bei Frans Hals zugleich ein jovialer und humorvoller ist, so daß man deutlich merkt, der Mann stehe über demjenigen, was er da parodiert, und wisse wohl, daß alles eitel ist, erscheint sein Nachfahre bei van der Helst von einem schwerblütigen Ernst, der ihm anstatt des packend

Humorvollen fast etwas protzig Lächerliches verleihen würde, wenn uns nicht die prächtige Malerei des Porträtkopfes, des Kostüms, des Schicks in allen Akzessorien damit unwiderstehlich versöhnte.

Aber auch die Komposition verrät deutlich die Konkurrenz mit der »Nachtwache«. Zwar hatte schon Thomas de Keyser in den friesartigen Zusammenhang der Figuren freiräumliche Elemente gebracht, indem er im Jahre 1632 durch keilförmiges Zuspitzen der Figurenmasse nach vorne zwei leere Raumecken im Vordergrunde schuf, 1633 zwischen den drei Gruppen, in welche die Gesamtheit der Figuren zerfiel, schmale Raumspalten eröffnete. Aber erst Rembrandt hatte es in der »Nachtwache« gewagt, zwei breite Raumlücken in die Front hineinzubrechen. Diesem Bedürfnisse auf gesteigerte Andeutung des Freiraumes glaubte sich nun auch van der Helst nicht entziehen zu sollen; aber er zeigte sich anderseits auch bemüht, das Verwirrende und Störende der Rembrandtschen Raumbuchten zu vermeiden. Zu dem Behufe ließ er etwas rechts von der Mitte zwischen Leutnant und Fahnenjunker eine in regelmäßigem Viereck begrenzte Lücke sich öffnen, durch die man nach der Wand der Brauerei sehen konnte. Aber auch hier begegnet das Auge zwei Figuren sitzender Schützen, zwischen deren Beinen ein Pudel ruhig lagert, als Gegenspiel zu dem Hunde, der auf der »Nachtwache« den Schützen zwischen die Beine springt. Über den genannten zwei Sitzenden öffnet sich ein Fensterladen und aus der Tiefe des Innern beugt sich ein Schütze vor, der mit gefülltem Römer die Ankömmlinge begrüßt. So wird das Auge Stufe für Stufe in die Raumtiefe gelockt und begegnet doch fortwährend Porträtfiguren, die um ihrer selbst willen im Bilde auftreten und mit ihrer Komposition in die Ebene den Beschauer auffordern, bei ihrem Anblicke zu verweilen. Rechts bauen sich die Schützen auf den Stufen der Treppe übereinander auf; es ist aber ein ruhiges Stehen, nicht ein Vorwärtsdrängen gegen den Beschauer wie in der »Nachtwache«. Endlich ist links über den Häuptern der Schützen der freie Himmel mit Pulverdampf erfüllt und zahlreiche emporstarrende Lanzen und knallende Büchsen verkünden dem Beschauer, daß hinter der sichtbaren Figurenmauer sich noch zahlreiche unsichtbare Schützen drängen, die sich der Beschauer in Gedanken zu ergänzen hat.

Die »Schutters-maltijd« vom Jahre 1648.

Jedoch nicht dieses Bild ist es, das Bartholomeus van der Helst seit jeher als glücklichen Rivalen Rembrandts erscheinen ließ, sondern die berühmte Schützenmahlzeit vom Jahre 1648,* jetzt im Rijksmuseum Nr. 1135 (Tafel 64). Jetzt begnügte man sich nicht mehr mit der Schilderung eines Momentes, der im Schützenleben ab und zu wiederkehrte: es mußte ein historischer Moment sein, der einmal war und nicht wieder sein kann, wobei es nur die genremäßige

* Das Bild ist in seinem heutigen Zustand an allen vier Seiten verkleinert (I. I. de Gelder, a. a. O., S. 74 ff.).

Behandlung verhindert, daß wir schlankweg von einer Historienmalerei reden dürfen. Dieses Gruppenporträt des Sint Joris Doelen sollte die Erinnerung an den Abschluß des Westfälischen Friedens festhalten und das dem Maler gegebene Thema war die Schilderung des Momentes, in welchem der Kapitän Cornelis Witsen und der Leutnant Jan van Waveren einander aus Anlaß des freudigen Ereignisses beglückwünschten, um in erneuter Verbrüderung eins zu trinken. Eine holländischere Fassung für die Verherrlichung eines historischen Ereignisses ersten Ranges läßt sich schwerlich denken.

Kapitän und Leutnant geben damit allerdings in der ganzen großen Gesellschaft den Ton an und, indem der Kapitän der zutrinkende Teil ist, erscheint auch der Leutnant bis zu gewissem Grade in ein subordiniertes Verhältnis gebracht. Doch wie ungleich selbständiger ist seine Stellung gegenüber derjenigen des kleinen Leutnants van Ruytenburgh der »Nachtwache«! Was aber das Wichtigste ist: von allen den übrigen Teilnehmern des Zweckessens kümmert sich kaum einer um den Toast, um dessentwillen sie eigentlich zusammengekommen sein sollen. Da und dort sind zwei in gegenseitigen Wechselverkehr gebracht; die meisten aber wenden ihre Aufmerksamkeit einem entfernteren Zielpunkte im Bilde zu, ohne daß derselbe deutlich zu erkennen wäre. Nach dem Beschauer blicken nur äußerst wenige; aber es ist darunter der das Zentrum bildende Fahnenjunker, ferner einige Schützen an der linken Ecke, d. h. auf Punkten, die besonders ins Auge fallen. Sie stellen natürlich die äußere Einheit her und haben an Zahl gegenüber dem Bilde von 1643 stark abgenommen, woraus hervorgeht, daß selbst van der Helst seither gemäß dem allgemeinen Gange der Entwicklung mehr auf eine Steigerung der inneren Einheit bedacht gewesen war. Dies wird uns auch durch die vorhin beobachtete Steigerung der Subordination bestätigt; und es kommt für die richtige Beurteilung dieses Bildes sehr viel darauf an, sich klarzumachen, daß trotz äußerer Verschiedenheit das Ziel des van der Helst mit demjenigen Rembrandts im Grunde doch identisch war und daß die Unterschiede zwischen ihren beiden Hauptwerken mehr quantitativer als qualitativer Natur gewesen sind.

Eine Auffassung, die innerhalb der Gesamtheit genremäßig zu innerer Einheit verbundene Teilgruppen schafft und daneben andere Figuren in äußere Einheit zum Beschauer setzt, haben wir zwar als für Haarlem typisch kennengelernt und werden denselben an der Hand der Halsschen Bilder noch besonders zu folgen haben. Es läßt sich somit nicht leugnen, daß der Amsterdamer van der Helst aus Besorgnis, in ein unpopuläres Maß von innerer Einheit mittels strenger Subordination zu verfallen, bis zu gewissem Grade in die alten Bahnen der Haarlemer Gruppenporträtmalerei eingelenkt hat. Ja, er ist darin sogar bis zu bestimmten Detailanleihen bei Hals gegangen, wie wir soeben an dem Bilde von 1643 wahrnehmen

konnten. Das Bild von 1648 repräsentiert äußerlich eine noch entschiedenere Schwenkung nach dieser Richtung;* denn das genremäßige Motiv der Schützenmahlzeit ist seit Cornelis Cornelisz' bahnbrechendem Auftreten im Jahre 1583 allezeit das Lieblingsthema der Haarlemer Gruppenporträtmaler geblieben und die Schützenmahlzeiten des Frans Hals haben bis auf den heutigen Tag einen fast sprichwörtlichen Ruf bewahrt. Allerdings war das Motiv, bei dem eine strenge Subordination unter Kommando ausgeschlossen und den einzelnen Teilnehmern von vornherein die größte Selbständigkeit gewährleistet war, in Haarlem selbst seit den dreißiger Jahren allmählich außer Übung gekommen; dagegen sehen wir es nun in Amsterdam auftauchen, wo es sich der stetig wachsenden Reaktion gegen Rembrandt und seine Subordinationsbestrebungen gerade wegen der ihm natürlich innewohnenden Tendenz zur Koordination empfahl. Bei einer genremäßig aufgefaßten Mahlzeit, wo ja doch jeder hauptsächlich mit der Stärkung des eigenen Selbst beschäftigt ist, konnte das planlose Hin- und Wiederschauen und Sichbewegen der Schützen nicht störend auffallen: d. h. der Mangel an innerer Einheit, nach der man nun einmal innerhalb gewisser Grenzen verlangte, wurde hier weniger als solcher empfunden. Man darf aber doch nicht übersehen, daß diese Koordination nur eine äußerliche ist und neben ihr im Bilde eine Subordination einhergeht, die diese Schützenmahlzeit des van der Helst von denjenigen des Frans Hals auf das gründlichste unterscheidet: das ziellose Durcheinander dieser tafelnden Schützen des Helst sollte gleich den zum Aufmarsche aufbrechenden Schützen der »Nachtwache« bloß den neutralen, subordinierten Hintergrund für die Haupthandlung abgeben, die im vorliegenden Falle im Toaste des Kapitäns auf den Leutnant, in zweiter Linie in der Szene ähnlichen Inhalts links vom Fahnenjunker und endlich in der Selbstpräsentation des letzteren in der Mitte bestand. Es wäre daher gefehlt, das Bild des van der Helst an denjenigen des Frans Hals zu messen, denn der Vergleich müßte unbedingt zu ungunsten des Amsterdamers ausfallen. Seine Schützen sind viel zu wenig beim Zechen und Schwätzen und viel zu viel mit Aufmerksamkeit beschäftigt, weshalb sie den humorvollen Typen des Hals gegenüber geradezu schwerfällig erscheinen.

Die Komposition unterscheidet sich von derjenigen des Bildes von 1643 einerseits durch strengere symmetrische Subordination, anderseits durch noch geringeres Helldunkel und dafür stärkere Helligkeit und Lokalfärbung. Auch in dieser Hinsicht ist der Vergleich

* Van der Helst greift in einem zweifachen Sinn auf Hals zurück, zunächst direkt und dann in seiner Abhängigkeit von seinem Lehrer N. Elias, dessen Schützenstück von 1632 (vgl. S. 167 f.) ein früheres Stadium der Rezeption der Werke von Hals in Amsterdam zeigt. Auf den Zusammenhang gerade dieses Werkes des N. Elias mit der Schuttersmaaltijd hat schon Bredius (Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam, München 1886—88) hingewiesen.

mit Frans Hals das geeignetste Mittel, um das Verständnis für die Kunstabsicht des van der Helst zu erschließen. Von Hals gibt es ein Schützenstück vom Jahre 1627 (Tafel 73), das van der Helst sich bei seiner Schützenmahlzeit von 1648 vor Augen gestellt haben mag. Es ist das einzige Stück, in welchem der Haarlemer Meister seine Figuren in einen ganz hellen Binnenraum gestellt und verhältnismäßig streng symmetrisch mit niederem Zentrum zwischen zwei nach den Seiten aufsteigenden diagonalen Scheitellinien komponiert hat, wobei er die Figuren noch in besonders auffallender Weise durch diagonale Kontraposte verband.[1] Bei Hals waren aber alle Figuren räumlich gleichwertig gebildet und selbst die Zentralfigur darin nicht von den übrigen unterschieden; bei van der Helst hingegen ist die Symmetrie hauptsächlich durch fünf Figuren getragen, die, an der gegen den Beschauer gelegenen Langseite* des Tisches postiert, sich in starker Betonung ihrer räumlichen Ausladung gegenüber der hinteren Schützenzeile herausheben und überdies durch so beträchtliche leere Zwischenräume voneinander getrennt sind, daß der Fahnenjunker als das beherrschende Zentrum der Komposition erscheint. Durch das verstärkte Relief der fünf vorderen Figuren, das sich in der Trommel in der Mitte, in dem Kühlbecken links und dem stehenden Schützen rechts in den Ecken bis dicht an den Vorderrand des Bildes fortpflanzt, wird im Beschauer das Bewußtsein von der Raumtiefe gegenüber dem früheren Bilde in gesteigertem Maße angeregt, anderseits aber durch die strengere Subordination unter das Zentrum eine ruhigere Zusammenfassung in der Ebene erzielt. In diesem Streben nach stärkerem Relief der Figuren einerseits und Retablierung der Ebenkomposition anderseits sehen wir van der Helst sich abermals mit Rembrandts späterer Entwicklung berühren; und das gleiche gilt von der Beobachtung, daß die für van der Helst von Haus aus ungewöhnlichen Diagonalen und Kontraposte um die Mitte, rechts und links vom Fahnenjunker am stärksten sind, während gegen die Ecken hin volle Beruhigung in vertikalen Achsen eintritt.

Es ist im höchsten Grade bezeichnend, daß nach dem Westfälischen Friedensschlusse die großen Schützenstücke mit der Darstellung vollständiger Kompagnien fast gänzlich aufhören und als Repräsentanten der alten Schützenverbände nur mehr die Offiziere als Regenten porträtiert werden, so daß das demokratische Schützenstück nun endgültig durch das aristokratische Regentenstück verdrängt wird. Wir haben die Geschichte des Regentenstückes bis zu dem Momente verfolgt, da es am Ende der zweiten Periode unter Valckert und Elias

[1] Anklänge an Figuren dieses Bildes, z. B. den beteuernd Vorgeneigten links, finden sich auch in dem Schützenstücke des van der Helst von 1643, rechts unterhalb der Treppe.

* Der Tisch ist übereck gestellt, der Fahnenjunker sitzt rechts von seiner vorderen Ecke, die »hintere Schützenzeile« entlang der beiden hinteren Tischseiten. Die Komposition daher den Regenten von 1653 noch verwandter als es Riegl sah.

seine äußere Einheit gewonnen hatte; bei der Besprechung Rembrandts haben wir ferner den Endpunkt der dritten Periode — die volle Durchführung der inneren Einheit neben der äußeren und in Durchdringung mit dieser kennengelernt. Auf dieses Endziel ist nun die Entwicklung seit dem Beginne der dreißiger Jahre ausgegangen. Der nächste Weg führte naturgemäß über eine teilweise Durchbrechung der erlangten äußeren Einheit durch Einführung innerer Einheitselemente. So sehen wir z. B. in Goverts Flincks Regenten des Kloveniersdoelen vom Jahre 1642 (Tafel 66) einige auf die supponierte Partei herausblicken, die anderen debattieren, von welch letzteren aber wenigstens einer durch Handbewegung andeutet, daß auch die debattierenden Träger der inneren Einheit von der Gegenwart der Partei Notiz genommen haben und somit indirekt mit dem Träger der äußeren Einheit zusammenhängen — eine Auskunft, die der von Rembrandt in der »Anatomie« von 1632 getroffenen nahe entspricht. Von Bartholomäus van der Helst besitzen wir nun aus den fünfziger Jahren einige Regentenstücke, die für die Stellung dieses Meisters charakteristisch sind.

Das Regentenstück der Sankt-Sebastians-Gilde vom Jahre 1653.

Das ältere ist das Gruppenporträt der Regenten des St.-Sebastians-Doelen (Handbogenschützen) aus dem Jahre 1653, jetzt im Rijksmuseum Nr. 1136 (Tafel 65). Daß auch um diese Zeit die Durchführung der inneren Einheit noch immer das Problem gebildet hat, ergibt sich daraus, daß von den vier Regenten drei im Wechselverkehr stehen und bloß einer sich nach vorne herauswendet, ohne gleichwohl den (tiefstehend gedachten) Beschauer direkt ins Auge zu fassen, wobei ihm der Hund in der linken Ecke höchst wirksam assistiert; ferner aus dem Umstande, daß sogar die äußeren sinnfälligen Objekte des Wechselverkehrs in der Gestalt von verschiedenen Kostbarkeiten aus dem Besitze des Doelen dargestellt sind. Beweist schon dies eine ungewöhnlich starke materielle Basis für die Versinnlichung des psychischen Kunstzwecks — der Aufmerksamkeit —, so ergibt sich Analoges auch aus der Betrachtung der Komposition, die ebenfalls mit frappant sinnfälligen Mitteln die Existenz der Raumtiefe dem Beschauer zu Bewußtsein bringt. Der Zusammenstellung der Figuren sowie dem Zuge der Raumgrenzen liegen nämlich hier überall in höchst auffallender Weise diagonale Linien zugrunde, die alles übereck gestellt erscheinen lassen: so bilden die Linien, welche die vier Doelherren miteinander verbinden, ein übereck stehendes Quadrat, was obendrein durch die schräggestellte Schreibtafel ganz unverkennbar gemacht erscheint; ferner laufen die abschließenden Wände, links mit dem Stellbrett und Prunkgeschirr darauf, rechts mit dem Brettergefüge, nach hinten in spitzem Winkel zusammen. Anderseits ist aber der Augenpunkt tiefgelegt, so daß die Tischplatte, wie später auf dem Bilde der »Staalmeesters«, nach hinten zurücksinkt und infolgedessen aus dem Gesichtsfelde des Beschauers entschwindet.

Dies bezeichnet nun einerseits die extreme Abkehr von der antiken Komposition in der Vogelperspektive, die alle Figuren im Raume hintereinander einfach umgelegt und so auf einen festen ebenen Grund projiziert hat, anderseits aber zugleich, wie schon an den »Staalmeesters« gezeigt wurde, eine Unterdrückung des kubischen Raumzentrums (der Tischplatte) und dadurch die Retablierung eines Eindruckes der Ebene, die aber nicht in antikem, haptisch-objektivistischem Sinne, sondern in optisch-subjektivistischem Sinne als Ferneindruck, der die vorhandenen Tiefenunterschiede des sinnlich greifbaren Charakters entkleidet, aufzufassen ist. Damit hat schon van der Helst acht Jahre vor den »Staalmeesters« diese gemein-holländische Richtung eingeschlagen; aber die Übereckstellung der Figuren und die Winkelbrechung der Wand drängen den Eindruck der subjektiven Ebene, die der äußeren Einheit parallelgeht, hier noch stark zurück. Ja, der Meister hat im Hintergrund sogar zwei müßige Figuren angebracht, um das Raumdreieck, in das sie zu stehen kamen, als solches zu kennzeichnen.*

An der Verkehrsszene, die die innere Einheit dieses Bildes begründet, ist zu beachten, in welch ausgesuchter Weise darin jede strengere Subordination vermieden wurde. Es spricht zwar nur einer von den Vieren, aber es subordiniert sich ihm dabei in passiver Weise ebenfalls nur ein einziger: sein Gegenüber, der anderseits durch reserviertere Haltung, Miene, Vorhang zu Häupten als der Vornehmste unter allen, also wohl der Vorstand, charakterisiert erscheint. So halten Aktiver und Passiver einander die Waage. Von den Nachbarn des Sprechers sekundiert ihm derjenige zur Rechten in der Subordinierung des Vorstandes, während der andere allein schon durch seine Wendung zum Beschauer heraus seine Selbständigkeit gegenüber den Kollegen in unzweideutiger Weise demonstriert.

Was Bartholomäus van der Helst in diesen seinen drei wichtigsten Gruppenporträten[1] zum Ausdruck bringen wollte, läßt sich somit

* Das Bild ist (I. I. de Gelder, a. a. O., S. 105 f.) allseitig verkleinert. Die Szene im Hintergrund zeigte früher (vgl. die Zeichnung im Familienalbum Banning Cocq abgeb. Oud Holland 1893) nicht zwei. sondern drei Schützen im Freien vor dem Brettergefüge ihrer Schießstände.

[1] Im Jahre 1900 entsinne ich mich, noch zwei im Katalog nicht verzeichnete, aber offenbar aus dem Stadthause stammende Regentenstücke des van der Helst im Rijksmuseum gesehen zu haben, die leider im Jahre darauf nicht mehr ausgestellt waren, wodurch mir ein näheres Studium derselben vereitelt wurde. Von einem darunter, datiert 1656, liegt mir eine Abbildung vor, die in der Auffassung eine bemerkenswerte Wiederaufnahme der Tendenz auf äußere Einheit, in der Komposition eine zunehmende Beruhigung in der Richtung der optischen Ebene verrät. Der Beschauer wird durch einen Diener, der ihm ein Tintenfaß anbietet, direkt apostrophiert, welche Subordination des Beschauers unter eine Figur im Bilde Rembrandt in den Staalmeesters nicht mehr statthaft erschienen war. Diese Dienerfigur, die nach rückwärts hoch den gezogenen Hut, nach vorne senkrecht den genannten Gegenstand ausstreckt, ist vom Meister offenbar nach einem von ihm selbst geschaffenen Vorbilde kopiert, das in der großen Mahlzeit von 1648 zu beobachten ist. Das Motiv hat sich dem Meister wohl wegen der darin

gemäß unseren Beobachtungen eher in eine negative Formel fassen: er trachtete das dramatische Element in der Auffassung und die intime Verbindung der Einzelfiguren mit dem umgebenden Freiraume in der Komposition (also die zwei Hauptzielpunkte von Rembrandts Kunstwollen) nach Kräften zu vermeiden. Die Notwendigkeit der Einführung einer inneren Einheit als Mittel zur Erreichung vollkommener äußerer Einheit in Raum und Zeit empfand auch B. van der Helst; nur glaubte er sich mit einem bescheidenen, minder absoluten Maße innerer Einheit begnügen zu sollen, und daraus erklärt sich auch die relative Verwandtschaft, in die er (gleich Thomas de Keyser in seinen Anfängen) zu den Haarlemern getreten ist. Aber allerdings zu den früheren Haarlemern, etwa zum Hals der zwanziger Jahre: denn in der Zeit, da B. van der Helst geschaffen hat, waren die Haarlemer ihrerseits, wie sich zeigen wird, den früheren Amsterdamern nahegekommen. Beide Teile suchten eben später nachzuholen, was sie früher vernachlässigt hatten: die Amsterdamer die innere, die Haarlemer die äußere Einheit. Von der Richtung der Haarlemer Gruppenporträtmalerei der fünfziger Jahre, die wir als eine novellistische kennenlernen werden, unterscheidet sich die Helstische in sehr bestimmter Weise, da seinen Bildern — selbst den späteren — die gelassene Ruhe des Konversationsstückes in noch höherem Maße als das Dramatische mangelt. Aber eine positive Bezeichnung für B. van der Helsts Richtung in der Gruppenportätmalerei wird sich nicht leicht finden lassen. Bilder wie das Regentenstück von 1653 (Tafel 65) halten in der Auffassung etwa die Mitte zwischen dramatischer und novellistischer Richtung ein und lassen sich somit keiner von beiden einreihen. Indem nun der Meister das dramatische Element verschmähte, verzichtete er auf den Erfolg, dem holländischen Kunstwollen zu seinem höchsten Ausdruck zu verhelfen. Gerade aber diese Enthaltsamkeit läßt uns wenigstens seine früheren Porträte (bis in die fünfziger Jahre) heute so holländisch anmuten wie diejenigen keines anderen gleichzeitigen Amsterdamers. Nennt man Rembrandt einen großen Meister schlechtweg, so wird man Bartholomäus van der Helst das Prädikat eines großen holländischen Meisters nicht verweigern dürfen.

Das Aufkommen der akademischen Richtung.

An den Schützen des B. van der Helst, namentlich in der »Mahlzeit« von 1648, war uns zum ersten Male in der holländischen Gruppenporträtmalerei eine ausgesprochene Eitelkeit und Selbstgefälligkeit aufgestoßen, die sich in dem Zurschautragen von feinen

enthaltenen höchst wirksamen Provokation des Tiefraumeindruckes und wegen der lebendigen Herausforderung des Beschauers zur Aufmerksamkeit empfohlen; für Rembrandt wäre es nach beiden Richtungen zu laut und greifbar sinnfällig gewesen.

* Die von Riegl erwähnten Gruppenbilder sind heute im Reichsmuseum, das eine von 1656 (Nr. 1138): Die vier Vorsteher der Armbrustschützen von 1656, das andere aus dem Jahre 1655 (Nr. 1137): Die vier Vorsteher des Schützenhauses der Arkebusierer beim Austernessen.

und kostbaren Kostümen verriet.[1] Eitelkeit ist aber die Todfeindin des Humors, der nicht einen Augenblick vergißt, daß eben alles auf der Welt eitel ist.[2] Glücklicherweise erstreckte sich diese im Grunde unholländische (weil auf egoistische Isolierung abzielende) Selbstgefälligkeit in den Gruppenporträten des Meisters bloß auf die kostümlichen Akzidentien, nicht aber auf die Köpfe selbst, die namentlich in den beiden Schützenstücken noch immer den ausgesprochenen Charakter der Gemütlichkeit (d. h. der verbindungsbereiten Aufmerksamkeit) an sich tragen. Selbst der protzige Kapitän Roelof Bicker von 1643 (Tafel 63) ist offenbar nicht so suffisant, als er aussieht und aufgefaßt sein möchte. Aber aus den sechziger Jahren besitzen wir Einzelporträte von B. van der Helst, an denen nicht bloß das Kostüm, sondern auch der Kopf und die gesamte Haltung überhaupt die Richtung auf das in der Regel mit van Dycks Namen verknüpfte Pathos der Distanz (leidenden Drang nach Isolierung) verrät. Der Meister hat damit zweifellos dem allgemeinen Zuge seiner Zeit Rechnung getragen, aber seiner eigenen künstlerischen Natur Zwang angetan; und dies mag uns den Schlüssel zur Erklärung des befremdenden Umstandes liefern, daß auch dieser glückliche Rivale Rembrandts unter nicht viel besseren äußeren Umständen als dieser selbst geendet hat. In einer ihm nicht gemäßen Richtung vermochte er mit anderen Meistern, die mit den Anforderungen der fortgeschrittenen Entwicklung innerlicher zusammenhingen, ebensowenig erfolgreich zu konkurrieren als Frans Hals seit den vierziger, Jacob van Ruysdael seit den siebziger Jahren. Diese neue Richtung aber, welche die Entwicklung inzwischen aufgebracht hatte, pflegt die Kunstgeschichte als die akademische zu bezeichnen. In die Gruppenporträtmalerei hat sie B. van der Helst noch nicht eingeführt, was wohl allein schon seine zögernde Haltung gegenüber dem Akademismus hinlänglich kennzeichnet. Diese Aufgabe ist vielmehr in Amsterdam den begabtesten unter den Schülern Rembrandts zugefallen: insbesondere dem Govert Flinck und dem Ferdinand Bol.

Das im allgemeinen so rege Interesse des modernen Nordländers für die holländische Malerei des Barockzeitalters pflegt in der Regel mit dem Augenblicke aufzuhören, mit welchem die akademische Periode beginnt; denn diese bedeutet in seinen Augen nichts anderes als eine zwangsweise Unterwerfung unter längst überwundene und ihres romanischen Ursprungs halber für den Nordländer unnatürliche und entwicklungshemmende Normen. Dem allgemeinen Empfinden

1 Man vergleiche damit etwa die Staalmeesters, denen die Kleidung nicht für viel mehr als für ein notwendiges Übel galt.

2 Die bei den Romanen so beliebte Darstellung der »Vanitas« ist darum nichts anderes als die romanische Ausdrucksform für dasjenige, was der Nordländer durch den Humor wiedergibt. Bei den Holländern hat die »Vanitas« bezeichnendermaßen erst in der romanisierenden akademischen Periode, im letzten Drittel des XVII. Jahrhunderts, größere Verbreitung gefunden.

der Laien, d. h. der großen Masse der Gebildeten, sind aber bis jetzt immer noch auch die Kunsthistoriker blindlings gefolgt und infolgedessen gibt es wenige Perioden der Kunstgeschichte, über deren Wesen und Bedeutung trotz überreichen Untersuchungsmaterials so wenig bekannt wäre wie über die holländische Malerei im letzten Drittel des XVII. Jahrhunderts. Nun dürfte freilich die Zeit nicht mehr ferne sein, in der man die Unbefangenheit gewinnen wird, zu erkennen, daß die vermeintliche Reaktion in der fraglichen Richtung höchstens in der Wahl einiger Mittel gefunden werden kann, keineswegs aber in dem Grundziele, dem man damals zugestrebt hat; denn dieses ist, wie immer, ein eminent fortschrittliches gewesen. Es sei hier nur beispielshalber daran erinnert, daß es sich damals darum gehandelt hat, von der barocken Auffassung des XVII. Jahrhunderts, wonach Figuren und Freiraum (der Mensch samt allen Dingen seiner Umgebung) eine homogene Einheit bilden, zu der modernen zu gelangen, wonach Figuren und Freiraum nichts anderes sind als Schöpfungen des Ich. Hiezu bedurfte es einer Zwischenstufe, die zwingendermaßen durch ein einseitiges Zurückgehen auf die einzelne menschliche Figur als solche, abgesehen von ihrer Umgebung und losgelöst von allen Verbindungen, gebildet sein mußte. Dieses Zurückgehen, das sich namentlich im XVIII. Jahrhundert, in der Periode der Sentimentalität und des Sturmes und Dranges, deutlich ausprägt, hat nun die akademische Richtung seit der Mitte des XVII. Jahrhunderts eingeleitet. Schon von diesem Gesichtspunkte aus wird es klar, daß die akademische Richtung im letzten Grunde nicht eine objektivistische Reaktion, sondern im Gegenteil einen entscheidenden Vorstoß des die Gesamtentwicklung der neuen Kunst durchaus beherrschenden Subjektivismus bedeutet. Darum ist auch die neue Isolierung der Figuren an Stelle der bisherigen holländischen Verbindungstendenz weder die physische der Altorientalen noch selbst die physisch-psychische der klassischen Griechen und der Renaissance-Italiener, sondern eine wesentlich rein psychische. Der Hauptgegenstand der Darstellung bleibt auch in dieser Schlußphase der national-holländischen Kunst nach wie vor die Aufmerksamkeit; war dieselbe aber im XVI. Jahrhundert eine generelle, in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts eine individualisierte (auf ein bestimmtes Objekt gerichtete) gewesen, so löst sie sich jetzt wieder von dem speziellen Außenobjekte los — nicht aber, um wieder generell zu werden, sondern um das individuelle Ziel im Subjekt selbst zu suchen. Um dieser Individualisierung der auf das Subjekt selbst gerichteten Aufmerksamkeit willen hat, namentlich anfänglich, das Gefühl in Form des Pathos so häufig Eingang gefunden, weshalb die akademische Richtung seitens der materialistischen Schule auch schon als Nachahmung des Anton van Dyck bezeichnet worden ist. Wie groß erscheint aber das Pathos des van

Dyck selbst dem, der es im allgemeinen unleidlich findet, neben demjenigen des Bol oder van der Helst, deren Porträtfiguren man es immer anmerkt, daß im Grunde ein gemütlicher, mit sich selbst und der Welt zufriedener Niederdeutscher dahinter steckt. Begreiflichermaßen zählt gerade dieser offenkundige innere Zwiespalt zu den Hauptursachen, die uns veranlassen, an den Porträtköpfen und Bildern dieser holländischen Epigonen überhaupt achtlos vorüberzugehen.

Deren zwingendsten Beweis dafür, daß die akademische Richtung nicht von außen her zwangsweise aufgepfropft, sondern zwingend aus der inneren Entwicklung der holländischen Malerei hervorgegangen ist, darf man darin erblicken, daß sie der Gruppenporträtmalerei, allerdings bloß in den Formen der Regentenstücke und Anatomien, nicht allein die Existenz nicht abgeschnitten, sondern dieselbe vielmehr geradezu gefördert hat. Wer die Liste erhaltener Regentenstücke bei Hermann Riegel (a. a. O. 155 ff.) durchliest, wird vielleicht nicht ohne Erstaunen bemerken, daß weit mehr als die Hälfte der dort verzeichneten Bilder erst nach den »Staalmeesters« entstanden ist. Daraus könnte man nicht ohne Recht folgern, daß eine Geschichte des holländischen Gruppenporträts auch die innere Entwicklung während dieser an Denkmälern so reichen Schlußphase zu untersuchen hätte. Wenn ich mich dieser Folgerung entziehe, so habe ich zur Entschuldigung nicht allein den rein menschlichen Umstand anzuführen, daß sich für die Resultate der bezüglichen, notwendigermaßen weitschweifigen Untersuchung heute kaum ein hinlänglich dankbares Leserpublikum finden würde, sondern auch den wissenschaftlich triftigeren, daß die Auffassung, welche die in Rede stehende Periode der Gruppenporträtmalerei beherrscht, bereits sehr eindringlich an die moderne (unkünstlerische, hauptsächlich durch die Photographie bestrittene) Auffassung erinnert, die unmittelbar aus jener hervorgegangen ist. Ich darf mich daher wohl darauf beschränken, bloß die Anfänge der akademischen Gruppenporträtmalerei bei jenen Meistern, die ursprünglich aus der dramatischen Richtung hervorgegangen sind, flüchtig zu skizzieren.

Govert Flinck.

Das Bild des Govert Flinck vom Jahre 1642 (Tafel 66) im Rijksmuseum Nr. 923, mit vier Offizieren der Kloveniersschützen und einem Diener, verdient schon darum historische Beachtung, weil es bereits sechs Jahre vor dem Abschlusse des Westfälischen Friedens die Umwandlung des Schützenstückes in das Regentenstück vollzogen zeigt. Die Porträtierten sind zwar die kommandierenden Offiziere des Kloveniersdoelen; aber ihre Tätigkeit ist bereits eine friedliche geworden und erinnert nicht einmal mehr durch äußere Zugaben von Waffen an das kriegerische Handwerk von ehemals. Parallel damit hat auch die Malerei kraft ihrer inzwischen erworbenen Neigung zu intimerer Darstellung des Psychischen das Regentenstück vorgezogen.

In der Auffassung sehen wir diesen Schüler Rembrandts schon in dem Jahre der Entstehung der »Nachtwache« jede schärfere

Subordination peinlich vermeiden. Zwei sind in gegenseitigem Wechselverkehr zu innerer Einheit verbunden, wobei beide sprechend und dadurch einander koordiniert gedacht sind; bloß der Diener steht passiv nebenan. Die zwei anderen Regenten sind durch Aufmerksamkeit nach außen mit dem Beschauer verbunden. Die Brücke zwischen innen und außen schlägt der rechts Sitzende, der zwar zu seinem Nachbarn gewendet spricht, aber zugleich mit der Rechten nach dem Beschauer weist. Es ist also eine innere Einheit in dem Bilde, die sich etwa folgendermaßen ausdrücken läßt. Der hinter dem Tische Sitzende war eben daran, seine Bemerkungen über das Trinkhorn vorzutragen, das der Diener herbeigebracht hat, als ihn sein Nachbar zur Linken auf unsichtbare Teilnehmer der Szene auf seiten des Beschauers aufmerksam macht, denen sich die zwei übrigen bereits beobachtend zugewendet haben. In der Doppelrichtung der beiden im Wechselverkehr Verbundenen liegt der Keim zu einem allerdings zahmen dramatischen Konflikt und somit eine gewisse grundsätzliche Verwandtschaft mit der Auffassung Rembrandts. Aber die Teilung der Aufmerksamkeit zwischen innen und außen sowie die Tendenz auf Vermeidung jeder Subordination läßt uns von diesem Meister nicht erwarten, daß er seinem Lehrer im Streben nach absoluter äußerer und innerer Einheit konsequent folgen werde. Ähnlich verrät sich hinsichtlich der Komposition zwar im starken Helldunkel der Schüler Rembrandts; aber eine unverkennbare Empfindung für die Lokalfarbe läßt uns ebenso wie die Anbringung des bequemen Raumversinnlichungs- und Deckungsmittels des Vorhanges (rechts oben in der Ecke) den künftigen Akademiker vorausahnen.

Weit ausgesprochener tritt er uns als solcher in seinem Schützenstücke von 1648, Rijksmuseum Nr. 925 (Tafel 67), entgegen. Auch dieses Bild sollte gleich der großen Schuttersmaaltijd des B. van der Helst die Erinnerung an ein »Schuttersvreugdefest« festhalten, eingegeben von dem Jubel über die Beendigung des Dreißigjährigen Krieges, der den Holländern übrigens statt Zerstörung und Verwüstung schließlich bloß Wohlstand und Blüte gebracht hatte. Und auch hier sollten alle sichtbaren Figuren im Bilde durch eine bestimmte Handlung zwischen Hauptchargierten zur inneren Einheit verbunden erscheinen; anstatt eines Toastes wurde aber von Flinck eine Begrüßung gewählt. Auch dieses Thema war zwar nicht neu und uns ebenfalls schon bei B. van der Helst als Träger der inneren Einheit in seinem ersten Schützenstücke (von 1643, Tafel 63) begegnet. Während aber dort Leutnant und Fahnenjunker als Profilgestalten in der Ebene aufeinander zuschritten, sehen wir sie jetzt bei Flinck voll aus dem Bilde gegen den Beschauer heraustreten und nur die Köpfe einander zuwenden. Dies macht auf den modernen Beschauer den Eindruck des Gezwungenen, Konventionellen und Unnatürlichen: denn zwei Leute, die nur zusammenkommen, um einander zu begrüßen,

sollten doch auch das Bestreben zeigen, einander körperlich näher zu geraten. Besonders förmlich ist die Haltung des Kapitäns, der fast nach links hinwegzugehen scheint; etwas entgegenkommender ist die Haltung des Leutnants, der auch den Hut lebhafter schwenkt. Der moderne Beschauer wird durch diese zwei Hauptfiguren sofort an Schauspieler erinnert, die en face an den Rand der Bühne treten und ihr Sprüchlein hersagen, ihrem Partner sich aber bloß mit halbem oder ganzem Kopf zuwenden. Es geschieht dies bekanntlich um des Publikums im Zuschauerraume willen und nicht anders haben wir die Auffassung in Flincks Schützenstücke zu beurteilen. Auch hier handelt es sich um ein neu aufgekommenes Verhältnis zwischen Subjekt (dem einzelnen Menschen) und Objekt (der ihn umgebenden Welt), dem eben die akademische Richtung zu einem adäquaten künstlerischen Ausdruck verhelfen sollte.

Nicht allein Laien, sondern auch temperamentvolle Kunsthistoriker hört man manchmal sagen, daß die Barockkunst auf die Darstellung der bewußten Lüge ausgegangen wäre. Man fügt ihr damit ein unverantwortliches Unrecht zu; denn die Barockmeister haben nicht geheuchelt, sondern den Dualismus, von welchem ihre Auffassung zerrissen war, im Norden wie im Süden offen einbekannt. Man wirft ihnen vor, sie hätten in ihren Bildern getan, als wenn sie von einem Beschauer nichts wüßten, und doch alles im Bilde für den Beschauer hergerichtet. In der Tat haben sie aber deutlich genug kundgegeben, daß sie vom Beschauer wußten; sie haben nur daneben auch noch dem objektiven Wesen der Dinge Rechnung tragen zu müssen geglaubt und dieses offen einbekannte Nebeneinander von objektiven und subjektiven Erscheinungen im Bilde darf man ihnen somit nicht als Heuchelei, sondern als ehrliches Einbekenntnis ihres Dualismus auslegen. So hat noch Rembrandt in der »Anatomie« von 1632 durch den hintersten Arzt zum Ausdruck bringen lassen, daß er sich des Beschauers bewußt bleibt, obwohl er die übrigen zu einer absoluten inneren Einheit zusammengefaßt hatte. In den »Staalmeesters« war die Existenz des Beschauers zwar auf eine minder unzweideutige, aber (wegen der darin vollzogenen Verschmelzung von innerer und äußerer Einheit) um so überzeugendere Weise zur Versinnlichung gelangt. Nur in der »Nachtwache« hat Rembrandt die Funktion hauptsächlich der senkrechten Bewegungsrichtung nach dem Beschauer heraus überlassen und die Folge davon war ein bestimmter theatralischer Eindruck, den namentlich der Kapitän, aber auch der Leutnant auf den modernen Beschauer kaum verfehlt und der nur durch die psychologische Vertiefung einerseits, die in die optische Ebene zurückdrängenden Kompositionsmittel anderseits gemäßigt wird. Rembrandt ist in dieser Richtung, wie wir gesehen haben, nicht weitergegangen; sein Schüler Flinck jedoch, der in seinem Schützenstück vom Jahre 1648 genau das gleiche Mittel zu direkter

Anerkennung der Existenz eines Beschauers gewählt hat, ist darin zielbewußt bis zur konventionellen Lüge fortgeschritten. Freilich die Konsequenzen aus dieser Richtung zu ziehen, waren die Niederdeutschen nicht befähigt; es war dies vielmehr die richtige Lebensluft für die Franzosen, die darum auch von jenem Augenblicke an durch zwei Jahrhunderte Europa künstlerisch beherrscht haben.

Wie verhalten sich aber die übrigen Teilnehmer der Szene? Man darf von ihnen von vornherein keinen lebhaften Anteil an dem Momente, das die innere Einheit begründet, erwarten, nachdem schon die beiden Hauptakteure sich gegeneinander so reserviert gezeigt haben. In der Tat blickt kaum einer auf die beiden Salutierenden hin. Van der Helsts Schützen vom Jahre 1643 hatten sich zwar auch nicht viel um ihre einander begrüßenden Chargen gekümmert; aber sie hatten den Anteil an dem Momente doch wenigstens durch Zeichen gehobener Stimmung verraten. Bei Flinck schauen sie da- und dorthin, zu geringem Teil nach dem Beschauer, gleich Leuten, die genau wissen, daß sich da eine konventionelle Zeremonie abspielt, bei der ihnen selbst keine aktive Rolle zufällt. Wie amsterdamisch Flinck dabei im Grunde gedacht hat, beweist er dadurch, daß er sich gedrängt fühlte, die äußere Einheit noch überdies auf eine ganz unzweideutige Weise herzustellen, indem er rechts in der Ecke einen sitzenden Schützen anbrachte, der (gleich jenem hintersten Arzt auf Rembrandts »Anatomie« von 1632) den Beschauer auf die Träger der inneren Einheit durch Fingerzeig aufmerksam macht, und außerdem den Fahnenjunker und einen zweiten auffallenden Schützen rechts davon, der sich an seinem Stulpenstiefel etwas richtet, geradeaus nach der Seite des Beschauers blicken ließ. Der Holländer überhaupt verrät sich endlich in dem zuletzt genannten Schützen, etwas links von der Mitte, den ein moderner Beschauer entschieden geschmacklos finden wird. Man muß sich doch fragen, was den Meister dazu bewogen haben kann, zwischen die drei Hauptchargen in ihrer gemessen »offiziellen« Pose breit und aufdringlich einen Mann einzuschieben, der nichts Wichtigeres zu tun hat, als seinen Stulpstiefel emporzuziehen? Die einfachste Antwort lautet dahin, daß Flinck in der Tat gar nichts anderes beabsichtigt hat als den Effekt, den er damit erreicht hat. Dieser ungenierte Schütze sollte laut gegen die Auffassung protestieren, als ob der Beschauer ein Historienbild, d. h. die Schilderung eines rein objektiven Vorganges, vor sich sähe. Das Bild sollte vielmehr unzweideutig als ein genremäßiges erscheinen, dessen alltäglicher Inhalt sich ungezwungen in das subjektive Erleben des Beschauers einfügte.

Diese akademische Auffassung, welche nunmehr dem Gruppenporträt als Ganzem zugrunde gelegt wurde, begegnet natürlich auch an den einzelnen Figuren. Der Charakter gemütvoller Aufmersamkeit

ist aus den Köpfen großenteils verschwunden und hat einem zurückhaltenderen Ausdrucke Platz gemacht. An Stelle der früheren Verbindungsbereitschaft ist eine unverkennbare Neigung zur Isolierung getreten. Gewiß war romanischer Stolz, wie man ihn in den Porträten des Dyck u. a. versinnlicht sehen konnte, darauf von Einfluß gewesen und die Holländer mochten sich vielleicht sogar überredet haben, sie hätten nun an dem gleichen Gefühle teilgenommen. Es ist aber doch nicht zu verkennen, daß sie über ihre Natur nicht hinauskonnten und, wenn sie glaubten es zu können, sich selbst damit einer Täuschung hingaben. Den Holländern war wohl ein bestimmter Drang zur Isolierung von Haus aus eingeboren, kraft des bei ihnen ganz besonders intensiv entwickelten gemein-germanischen Individualismus. Diese altholländische Isolierungstendenz entsprang aber nicht einem Überlegenheitsgefühl, sondern einem Respektsgefühl gegenüber den andern. Die neutrale, gefühllose Aufmerksamkeit des Geertgen und selbst noch des Dirck Jacobsz ist nicht so zu verstehen, daß ihre Figuren untereinander nicht in Verbindung hätten treten wollen, sondern daß sie mit ihrer Verbindungsbereitwilligkeit die anderen nicht behelligen wollten. Die altholländische Isolierung bedeutet Respekt vor der fremden Willenssphäre, die natürlich das Verlangen nach dem gleichen Respekt vor der eigenen Willenssphäre in sich einschließt. Die Porträtfiguren, welche van Dyck, Tizian, Velasquez gemalt haben, verraten stets die Tendenz, den Beschauer und überhaupt jeden anderen zu beherrschen. Sogar van Dycks pathetische Köpfe ziehen sich offenbar nur deshalb auf sich selbst zurück, weil ihnen augenblicklich die Macht versagt ist. Die Auffassung der Romanen und Halbromanen bleibt stets die aggresive Eroberungslust, mag dieselbe welche Formen immer annehmen. Den Köpfen des Flinck fehlt dagegen alle wirkliche Größe. Sie gebärden sich zwar als Herrscher, aber sie sind nicht fähig und im Grunde gar nicht willens, andere zu beherrschen, sondern wollen bloß über sich selbst Herren bleiben.[1]

Die Komposition verrät im Verhältnis zwischen Tiefraum und Ebene ebenfalls Anklänge an die »Nachtwache«: so in den Raumbuchten, der Verwendung der Lanzenschäfte, der Einschiebung von in der Ebene bewegten Figuren (namentlich jenem durch das genremäßige Motiv seiner Handlung auffallenden Schützen) zwischen den senkrecht herausschreitenden. Bezeichnend ist jedoch das fühlbare Abnehmen der Bedeutung des Hintergrundes, der den Figuren gegenüber wieder in die Rolle eines notwendigen Füllsels zurücksinkt. Dafür gewinnt der freilich auch bloß oberflächlich behandelte Wolkenhimmel Ausdehnung und Bedeutung, uns abermals an van

1 Aus diesem unbezähmbaren Drang, nicht Amboß zu sein, aber zugleich der Unfähigkeit und Unlust, Hammer zu sein, erklärt sich die Geschichte des holländischen Stammes bis auf seine letzten Geschicke in Südafrika herab, sowohl in ihren glänzenden als auch in ihren tragischen Seiten.

Dyck, Velasquez und andere Halb- und Ganzromanen des XVII. Jahrhunderts erinnernd.*

Ferdinand Bol.

Unter den Schülern Rembrandts war Ferdinand Bol derjenige, der den Zug zum Dramatischen mit dem Meister wenigstens ursprünglich im höchsten Maße geteilt hat, und dies ist gewiß einer der wichtigsten Gründe dafür, daß man angesichts mancher Bilder öfter diese beiden Meister miteinander verwechselt hat. Noch im Jahre 1649, als Govert Flinck, wie wir gesehen haben, bereits entschieden in das akademische Lager übergeschwenkt war, ist aus Bols Händen ein Bild hervorgegangen, das der Rembrandt-Schwärmer Thoré als eines der herrlichsten Werke holländischer Malerei gepriesen hat. Es stellt die Regenten des Leprosenhauses in ganzen Figuren (Tafel 68) dar und befindet sich dermalen unter Nr. 552a im Rijksmuseum.

Auch Bol hatte hiebei offenbar das Problem einer Verschmelzung der inneren und äußeren Einheit beschäftigt; er hat aber den gordischen Knoten gleichsam durchhauen, indem er schlankweg die bisher unsichtbar gebliebene Partei in das Bild eingeführt hat.[1] Von links her wird ein grindköpfiger Knabe von einem erwachsenen Begleiter vorgeführt und warm empfohlen; zwei Regenten wenden sich in sichtlicher Teilnahme (pathetischer Aufmerksamkeit) dem bejammernswerten Jungen zu, während ein dritter den vierten darauf aufmerksam machen will; nur dieser letztere blickt sinnend nach der Seite des Beschauers heraus. Vier Figuren erscheinen hienach zu engster innerer Einheit verbunden, indem drei darunter dem vierten (dem Knaben) subordiniert sind. Ein weiterer Regent nimmt wenigstens indirekt an dieser Einheit teil und nur der letzte

* Kurt Bauch erörtert in seinem Buch Jacob Adriaensz Backer, Berlin 1926 S. 42, die Bedeutung, die die Korporalschaft des Kapitän Cornelis de Graef vom Jahre 1642 (Taf. 32 a. a. O.) von Backer für G. Flinck und seine akademische Richtung hat, da sie weit mehr als die Nachtwache neben van der Helst sein Vorbild ist. Dieses »im rembrandtschen Sinn fortgeschrittenste Schützenstück« zeigt schon jene »Rembrandt so fremden und entgegengesetzten« Züge, welche Riegl bei Flinck als akademisch charakterisiert. Auch das frühere Schützenstück Flinck's, die Kompagnie des Kapitäns Albert Bas von 1645, benutzt offensichtlich Backers Werk. Bauch stellt auch (a. a. O. S. 100 bei Nr. 234) das kleine Schützenstück der National Gallery in London (Kat. Nr. 1343 holländ. Schule, abgeb. National Gallery Illustrations Vol. II. S. 42) als verworfenen Entwurf Flincks für sein Schützenstück von 1648 fest.

1 Soviel ich sehe, ist dies hier zum ersten Male geschehen; später wurde es öfter wiederholt: so unter anderen von dem Haarlemer Jan de Bray im Jahre 1667 (Tafel 86); bei den Amsterdamern sehr häufig in der minder entschiedenen Form, daß der (ins Korporationsbild legitim gehörende) Diener an die Stelle der Partei trat: so bei Adrian Backer, Inspectoren des Kollegium medicum, datiert 1683, Rijksmuseum Nr. 396, Jacob Adriaensz Backer. »Die Vorsteher des Armenhauses« um 1650, Rijksmuseum Nr. 399; Karel Durjadin, Die Vorsteher der Besserungsanstalt 1669, Nr. 828 u. a.

* Das wichtige Motiv der Vorstellung eines Kindes findet sich schon bei Jacob Adriaensz Backer auf seinem Bilde der Vorsteherinnen des Bürgerwaisenhauses vom Jahre 1634 (Kurt Bauch a. a. O., S. 65, Anm. 64, Abb. Taf. 14), noch früher als Genreszene in Bildern, wie Werner van Valckerts Aufnahme von Kindern im Waisenhaus 1626 (jetzt Amsterdam, St. Anthonies waag), Abb. in Amsterdam in de XVIIde Eeuw, Band II, S. 102.

rechts bildet eine Ausnahme, indem er sich mit dem Blick und noch mehr durch seine psychologische Charakterisierung dem Beschauer zu äußerer Einheit verbindet. Gegenüber Rembrandt darf man somit sagen, daß das Dramatische hier namentlich durch lebhafte äußere Bewegungen weit stärker betont ist als etwa in den »Staalmeesters«, daß hingegen das Problem der Verschmelzung der inneren mit der äußeren Einheit in diesem Bilde noch nicht zu einer vollkommenen Lösung gelangt ist.

In höherem Grade ist dies dem Meister in dem Gruppenporträt der drei Regentinnen des Leprosenhauses (Rijksmuseum Nr. 542, nicht datiert, aber signiert, jetzt im Raadhuis) gelungen, dessen Entstehung bereits den fünfziger Jahren angehört (Tafel 70).* Eine Dame spricht mit lebhaftem Spiel der Arme auf die Partei ein, der sie sich geradeaus und bis an den vorderen Bildrand vorspringend zuwendet; die zweite Dame hört ihr dabei zu, die dritte beobachtet gleichzeitig die Wirkung der Worte auf den Beschauer. Hier haben wir in der Tat bis zu gewissem Grade äußere und innere Einheit vereinigt und die dabei beobachtete Subordination ist durchaus im Geiste Rembrandts. Aber die Aufmerksamkeit der zwei passiven Damen ist doch eine geteilte, während in den »Staalmeesters« sämtliche Beisitzer zugleich auf den Sprecher hören und nach dem Beschauer blicken. Eine restlose Verschmelzung beider Einheiten hat somit auch Bol noch nicht herbeigeführt; er wagte nicht einmal zwei Damen nebeneinander die gleiche Richtung bloßer Aufmerksamkeit zu geben. Dagegen ist die Apostrophierung des Beschauers noch eine sehr laute, wodurch auch das Aufkommen einer Stimmung in dem Maße, wie sie die »Staalmeesters« erwecken, vereitelt wird. Den späteren Haarlemern ist diese Auffassung Bols sehr kongenial erschienen; denn sie wird uns in der dortigen Gruppenporträtmalerei der fünfziger und sechziger Jahre wiederholt, unter anderem auch in Frans Hals' letzten Regentenstücken, begegnen.

Die akademische Richtung, der gegenüber Bol sich etwas zögernder als Flinck verhalten hat, kündigt sich bereits an den Einzelfiguren der genannten Regentinnen an; unzweideutig tritt sie an dem Bilde der Regenten des Huiszittenhuis vom Jahre 1657 (Rijksmuseum Nr. 540, Tafel 69) entgegen. Man meint da auf den ersten Blick die sechs Herren in derselben raum- und zeitlosen Weise nebeneinander stehen und sitzen zu sehen, wie die Figuren auf den frühesten Schützenstücken des XVI. Jahrhunderts. Aber bei näherer Betrachtung bemerkt man doch, daß einige darunter sich wenigstens so weit rühren, daß man nicht im Zweifel darüber bleiben kann, sie stünden

* Das Bild stammt aus dem Jahre 1668 (Katalog der Gemälde des Reichsmuseums 1920, S. 83), ist also nach den »Staalmeesters« entstanden. Das Verkennen, die Einreihung des Bildes noch vor die Regenten Bols von 1657 ist um so merkwürdiger, da gerade die Gründe, die Riegl S. 240 anführt, zeigen, warum das Bild an das Ende dieser Entwicklungsreihe gehören muß, denn alles über Relief und optische Ebene bei dem Regentenbild von 1657 Gesagte gilt noch in viel stärkerem Maße für die Regentinnen von 1668.

untereinander in Wechselverkehr. In der Tat wollen diese sechs Leute in einem Raume und in einem Zeitmomente beisammen aufgefaßt sein; aber mit ihrer Aufmerksamkeit haben sie sich gewissermaßen möglichst in sich selbst zurückgezogen. Ob es sich nun um den Kollegen oder um den Beschauer (die Partei) handelt, bewilligen sie ihm nicht um ein Quentchen mehr Entgegenkommen, als gerade unbedingt nötig ist, um zu demonstrieren, daß die Herren sich in einer gemeinsamen Angelegenheit (der Linderung des Schicksals von Aussätzigen) beraten. Innere und äußere Einheit sind also miteinander verschmolzen, aber ohne daß es dem Beschauer sofort schlagend zu Bewußtsein kommen könnte; es bedarf vielmehr einer tieferen psychologischen Analyse, um jene Einheit zu erfassen. Damit ist aber zugleich gesagt, daß diese »akademische« Auffassung in noch höherem Maße eine subjektivistische zu nennen ist als selbst diejenige der »Staalmeesters«. Hinsichtlich der Intimität geht sie — wenigstens auf der Stufe, auf der sie in diesem Bilde Bols entgegentritt — durchaus parallel mit der novellistischen Auffassung bei den gleichzeitigen Haarlemern, die wir später noch kennenlernen werden; es fehlt ihr jedoch gegenüber dieser letzteren an der Zugabe des pikanten verborgenen Lustmomentes.

Hinsichtlich der Komposition mag man beachten, wie die hintere Abschlußwand seit 1649 immer näher an die Figuren heranrückt und die Figuren selbst sich immer mehr in den äußersten Vordergrund drängen, so daß der Beschauer schließlich an den Ellbogen des vorne in der Mitte des Bildes von 1657 sitzenden Stutzers stoßen zu müssen vermeint. Dieses Herausdrängen ins Relief ist aber von dem deutlichen Streben nach einer Ausgleichung der Tiefenunterschiede zu einer optischen Ebene begleitet, worin sich Bol hinsichtlich der Grundabsicht (weniger hinsichtlich der Mittel) wiederum mit Rembrandt in dessen reiferer Entwicklung berührt.

Mit diesem Bilde Bols zeigt sich die Entwicklung des Amsterdamer Gruppenporträts bereits über die »Staalmeesters« hinausgediehen. Der dramatische Konflikt und die dadurch bedingte Differenzierung der Gefühle erscheinen gegenüber dem akademischen Subjektivismus Bols als ein überwundenes Objektivistisches, und man begreift, warum Rembrandts Werk, in dem wir heute die höchste und reifste Frucht der vorakademischen Kunstblüte Hollands bewundern, bei den Zeitgenossen so gut wie keinen Eindruck hervorgebracht hat; denn zum Unterschied von der hochgepriesenen »Anatomie« von 1632 und der vielumstrittenen »Nachtwache« von 1642 hat das Regentenstück von 1662 in der zeitgenössischen Literatur keine Spuren hinterlasen. Das Rembrandt-Problem ist hienach nichts anderes als das Kunstproblem seines Volkes auf einer bestimmten Stufe der Entwicklung, das aber Rembrandt im Drange nach seiner vollkommensten Lösung noch zu einer Zeit verfolgt hat, als seine Landsleute im allgemeinen schon

darüber hinaus waren. Als Rembrandt endlich die befriedigendste und vollkommenste Lösung gefunden hatte, war das Verständnis dafür bei seinen Landsleuten erloschen; und die Anerkennung, die ihm damals versagt blieb, ist ihm erst durch die kunstgeschichtliche Forschung und Betrachtung am Ende des XIX. Jahrhunderts zuteil geworden.

Nicolaes Maes.

Noch eines Schülers mag hier gedacht sein, der die Empfindungsweise seines Meisters in solchem Maße geteilt hat, daß man eine Zeitlang seine späteren akademischen Bilder für Werke eines ganz anderen Malers des gleichen Namens halten zu müssen glaubte: des Nicolas Maes. Nicht das Dramatische war es, was diesen Künstler zu Rembrandts Kunst hingezogen hat, sondern die intime Auflösung der Einzelfigur in der Umgebung. Eine so ausgesprochen subjektivistische Neigung läßt von Haus aus erwarten, daß der Schüler im Laufe der Zeit sich von seinem Meister emanzipieren und in die gesteigert subjektivistische Auffassung der Akademiker einlenken würde. Diese Entwicklung kennzeichnet sich auch bei Maes wie bei allen anderen Schülern Rembrandts, die den gleichen Weg gegangen sind, durch eine allmähliche Emanzipierung der einzelnen Figur von der Umgebung, womit bis zu gewissem Grade eine Rehabilitation der Lokalfarbe zwingend verbunden war. Aus seiner akademischen Zeit besitzt nun das Rijksmuseum (Nr. 891) ein Gruppenporträt der Chirurgengilde aus den Jahren 1680/81 (Tafel 71), das in gewisser Hinsicht den Durchschnittscharakter der damaligen Amsterdamer Gruppenporträte verleugnet und mit der einheitlichen Spannung in der Auffassung den Schüler Rembrandts verrät. Es kann keinen Zweifel leiden, daß diese sechs Leute in einem Raume und in einem Zeitmomente beisammen sitzen und durch ein gemeinsames Aufmerksamkeitsziel beschäftigt werden, das außerhalb des Bildes auf der Seite des Beschauers liegt. Äußere und innere Einheit erscheinen sohin miteinander verschmolzen, wobei die äußere entschieden in dominierendem Maße zur Geltung gelangt, da die subordinierende Handlung, welche die innere Einheit herstellt — das Vorzeigen einer Urkunde, die etwa der Partei angeboten wird —, sich kaum wesentlich bemerkbar macht. Es ist somit als Ganzes ein vollendetes Gruppenporträt, aber den einzelnen Figuren ist alles objektiv Charakteristische abhanden gekommen. Sämtliche Köpfe nehmen an einem eleganten Durchschnittstypus teil, der den Porträtierten gewiß recht geschmeichelt haben mag, uns Moderne aber weit weniger anspricht als etwa die markigen Köpfe eines Valckert. Die Konzentrierung aller Wirkung in Blick und Mund zeugt zwar von einem gesteigerten Innenleben; aber die Uniformität, mit welcher sie in Erscheinung tritt, erstickt das Individuelle, auf das wir Modernen so entscheidenden Wert legen. Der Subjektivismus des XVIII. Jahrhunderts war eben auf das Typische gerichtet; darum ist auch damals die Führung seiner Entwicklung bei den Halbromanen gewesen. Der moderne

individualistische Subjektivismus fühlt sich vor allem im Gegensatz zu seinem typussuchenden Vorläufer und empfindet daher größere Verwandtschaft mit der individualisierenden Kunst der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, wiewohl diese noch in beträchtlichem Maße an der objektivistischen Auffassung der Alten festgehalten hatte.

Die Haarlemer Gruppenporträtmalerei von 1616 bis 1667.

Jene innere Einheit, nach welcher die Amsterdamer erst etwa von 1630 an bewußtermaßen zu streben begannen, hatten die Haarlemer schon ein Halbjahrhundert früher — allerdings nicht als absolute Einheit aller Figuren im Bilde, aber doch als partielle Zusammenfassung in eine Reihe von Teileinheiten — in das Gruppenporträt eingeführt. Diese frühe Adoption eines romanischen Elements durch den Manieristen Cornelis Corneliszbedeutete zweifellos einen Vorzug; denn sie sicherte der Haarlemer Malerei eine eigenartige Entwicklung von sehr bestimmtem Reiz, auch für den modernen Beschauer. Anderseits brachte sie aber einen Nachteil mit sich; denn, wie der weitere Verlauf zeigen wird, hinderte sie die Haarlemer daran, die höchste Stufe der holländischen Kunstentwicklung auf diesem Gebiete zu erreichen. Die Amsterdamer hingegen, die die innere Einheit grundsätzlich vermieden, solange sie nicht einen befriedigenden Ausdruck für das spezifisch holländische Postulat der absoluten äußeren Einheit in Raum und Zeit gefunden hatten, waren dadurch in die Lage gebracht, die innere Einheit von vornherein bloß als Stütze und schließlich als integrierenden Bestandteil der äußeren zu behandeln und auszubilden, und dem entsprach auch das Endresultat, das uns Rembrandts »Staalmeesters« kennen gelehrt haben: die vollständige und fast restlose Durchdringung der inneren und äußeren Einheit. Die Haarlemer Gruppenporträtmalerei werden wir hingegen umgekehrt mit dem Bestreben enden sehen, die von ihr anfänglich verhältnismäßig vernachlässigte äußere Einheit zum absoluten Ausdruck zu bringen: also mit einer Stufe, welche die Amsterdamer schon im Jahre 1624 erreicht hatten.

Wir haben die Betrachtung der Entwicklung der Haarlemer Gruppenporträtmalerei bei Frans P. Grebbers Schützenstück abgebrochen. Cornelis Cornelisz hatte das Problem im Jahre 1599 dahin gelöst, daß er wiederholt mehrere Figuren durch innere Einheit zu geschlossenen Teilgruppen, einzelne Figuren aber mit dem Beschauer zu äußeren Teileinheiten verband. Einige merkten auf einen im Bilde, andere auf Unsichtbare außerhalb des Bildes; wechselseitig kümmerten sich die einzelnen Teilgruppen nicht um einander und es war keineswegs überzeugend klargestellt, daß diese verschiedenen Aufmerksamkeitsszenen gleichzeitig vor sich gingen. Sein Nachfolger Frans Grebber hatte das Bedürfnis nach einer Verbindung der beiderseitigen Einheitsrepräsentanten bereits deutlich empfunden; denn er ließ Personen, die in gegenseitigen Wechselverkehr (innere Einheit) zueinander traten, dabei zugleich auf den Beschauer Rücksicht nehmen.

Das Resultat war bloß ein halbes, das mit dem für uns moderne Beschauer so anstößigen einseitigen Verkehr der Amsterdamer im Grunde identisch ist. Nach dem Jahre 1610* lag also die nächste Aufgabe der Haarlemer Gruppenporträtmaler so, daß sie zwar einerseits innerlich geschlossene Genreszenen und daneben anderseits Äußerungen der Aufmerksamkeit auf den Beschauer zu geben, dabei aber überzeugend zum Ausdruck zu bringen hatten, daß beide im selben Raume und im gleichen Zeitmomente sich vollzogen. Dieses subjektiv-momentane Erfassen der Gesamtgruppe hatte weiters die Durchführung der gleichen Aufgabe an der Einzelfigur zur notwendigen Voraussetzung. Wer die Schützenfigur des Cornelis Cornelisz aufmerksam betrachtet, dem fällt zwar kein störender Dualismus mehr auf, teilt sich aber auch nicht jener zwingende Eindruck der Notwendigkeit mit, der uns überzeugend sagte, daß bei der gegebenen Blickrichtung auch der ganze Kopf so und nicht anders gewendet, der Rumpf und die Hände so und nicht anders bewegt, die ganze Figur so und nicht anders im Raume lokalisiert sein mußte. Diese doppelte Aufgabe hat nun Frans Hals gelöst.

Frans Hals.

Als Haarlemer suchte Frans Hals von Haus aus weder die absolute äußere Einheit noch die völlig geschlossene innere Einheit, sondern begnügte sich mit einer teilweisen Berücksichtigung des Beschauers und mit der Schaffung von mehreren innerlich geschlossenen, aber untereinander zusammenhanglosen Teileinheiten; für alle Figuren im Bilde erstrebte er jedoch eine Einheit in Zeit und Raum. Sie sollten weder durch eine gemeinsame Handlung untereinander noch durch eine gemeinsame Aufmerksamkeit mit dem Beschauer verbunden sein, sondern sich im Gegenteil möglichst selbständig benehmen: aber es sollte möglichst wenig im Zweifel bleiben, daß sich alle Figuren eines Bildes in einem gemeinsamen Raume und in einem bestimmten Zeitmomente bewegen. Dies ließ sich nun freilich am vollkommensten doch nur auf dem Wege bewerkstelligen, daß die Figuren in einer gemeinsamen Handlung, sei es untereinander, sei es mit dem Beschauer, verbunden wurden, und so erklärt es sich von vornherein, daß der Meister, wie sich zeigen wird, allmählich, wenngleich widerstrebend, zur Adoption einer geschlossenen inneren und endlich sogar einer weitgehenden äußeren Einheit getrieben wurde.

Das früheste unter seinen sechs Schützenstücken, die sich mit Ausnahme der »mageren Compagnie« von 1637 sämtlich im Frans Hals-Museum zu Haarlem befinden, wird von vielen zugleich für sein vollkommenstes gehalten. Das mag daran liegen, daß er mit diesem Bilde am meisten innerhalb der spezifischen Haarlemer Richtung geblieben ist; je mehr er sich später, dem Zuge der Zeit und der natürlichen Entwicklung der Dinge folgend, der Amsterdamer

* Vgl. Anmerkung S. 149. Fr. P. Grebbers Schützenstücke sind 1619 erst nach dem ersten Schützenstück von Frans Hals entstanden.

Richtung annäherte, desto mehr sah er sich gezwungen, seinem Wesen fremde Elemente in die Bilder aufzunehmen, die dann auch der Beschauer als fremd und mit dem übrigen nicht völlig zusammenstimmend empfindet. Wenn man daher im allgemeinen von Hals' Schützenstücken spricht, so denkt man in der Regel an den Charakter des frühesten darunter: der »Mahlzeit der St.-Georgs-Schützen« vom Jahre 1616 (Tafel 72).

Das Schützenstück der St.-Georgs-Gilde von 1616.

In der Auffassung scheint auf den ersten Blick alles wie bei Cornelis Cornelisz im Jahre 1599. Eine kompakte Gruppe von Teilnehmern, die rechte Seite und den Vordergrund einnehmend, setzt sich in aktiven oder passiven Verkehr mit dem Beschauer, d. h. mit für den Beschauer unsichtbaren Ankömmlingen, deren soeben ein Teil der tafelnden Schützen ansichtig wurde; dagegen werden zwei Gruppen von Zweien, beziehungsweise Dreien, die wiederum zusammen, und zwar links hinten angeordnet sind, durch inneren Wechselverkehr gebildet. Der Dritte links erzählt etwas dem Zweiten, der ruhig dabei aufmerkt; der in der Mitte hinter dem Tische Sitzende, offenbar der Oberst, der sich anschickt, einen Schweinskopf zu bearbeiten, wird von seinem kahlköpfigen Nachbar durch die ausgestreckte linke Hand auf ein Vorkommnis auf der Seite des Beschauers aufmerksam gemacht, wobei als Dritter in dieser Gruppe der Fahnenjunker eifrig zuhört. Daß Frans Hals hiebei das Bild des Cornelis Cornelisz von 1599 (Tafel 35) vor Augen hatte, beweisen einige direkte Anleihen, die er daraus gemacht hat: so die zwei ersten Figuren links, die genau an derselben Stelle in dem genannten früheren Bild wiederkehren, dann die Erscheinung des Damastmusters an der beschatteten Stelle des Tischtuches. Und trotz dieser generellen und speziellen Verwandtschaft liegt ein Abgrund zwischen beiden Bildern.

Der Unterschied beruht erstens in der Wahl der Themen für die Repräsentation der inneren Einheit durch geschlossene Teilgruppen. Bei Cornelis Cornelisz fanden wir in dieser Funktion einen Fahneneid und eine Verbrüderung dargestellt: beide Gegenstände von verhältnismäßig ernstem und bedeutsamem, historienhaftem Charakter. Hals dagegen wählt völlig gleichgültige, alltägliche, zufällige Tafelszenen und schildert so das planlose Geschwätz der Zecher unter deutlicher Scheidung von Sprechenden und Aufmerkenden. Der zweite und wichtigste Unterschied liegt aber in der unmittelbaren Verbindung, die nun zwischen den Repräsentanten der inneren und der äußeren Einheit hergestellt erscheint: der Kahlkopf, der zum Oberst spricht und dadurch mit ihm zu innerer Einheit verbunden ist, macht ihn auf den Beschauer, d. h. auf die unsichtbaren Ankömmlinge aufmerksam und stellt dadurch die unmittelbare Raum- und Zeitverbindung mit dem Schlußgliede der äußeren Einheit her; umgekehrt sehen wir einen der mit dem Rumpfe zum Beschauer Gewendeten — den zweiten von rechts, der en face dasteht und

zur Begrüßung der Ankömmlinge den Hut schwenkt — den Kopf dem Oberst zukehren, um zu sehen, ob wohl auch dieser die Nahenden bemerkt hat. Dadurch ist in der Gesamtauffassung wirklich eine vollständige genremäßige Einheit in Raum und Zeit erzielt worden: es ist kein bloßes Paradieren und Posieren, wofür man es erst kürzlich erklären wollte, sondern ein echtes und richtiges, völlig geschlossenes Genrebild, bei dem nur ein zwar unsichtbares, aber nicht verheimlichtes, sondern offen postuliertes Schlußglied an Stelle des Beschauers hinzugedacht werden muß. Gerade die grundsätzliche Trennung der beiden ungleichen Hälften und die Beschränkung der gleichzeitig nach beiden Seiten hin Beteiligten auf die geringe Zahl von zweien wirkt hier so überzeugend wie in keinem seiner späteren Schützenstücke, in denen Hals beide Funktionen in zunehmend höherem Grade miteinander zu verschmelzen trachtete. Was aber die Auffassung der einzelnen Figuren betrifft, so braucht man bloß die zwei ersten links mit ihren Vorbildern im Schützenstücke des Cornelis Cornelisz von 1599 (Tafel 35) zu vergleichen, um den Abstand zwischen beiden einzusehen. Die ganze Figur mit allen ihren sichtbaren Teilen folgt nun einem einzigen Impulse: ein der romanischen Kunst längst geläufiges Ziel, wonach, wie wir gesehen haben, im Norden schon das XVI. Jahrhundert gestrebt hatte und das erst Frans Hals am frühesten und vollkommensten unter allen Holländern wirklich erreicht hat. Das Holländische darin ist aber der Umstand, daß jener Impuls aus der psychischen Sphäre der Aufmerksamkeit stammt. Was den Haarlemer Hals hierin von den Amsterdamern trennt, ist die Verquickung der gemein-holländischen Aufmerksamkeit mit dem Gefühl, aber nicht mit dem pathetischen der Unlust, sondern dem positiven, willensverwandten der Lust. Darin berührt sich Frans Hals' Kunstwollen vielmehr mit demjenigen des Rubens, dem er in der Fähigkeit, äußeres Leben packend zu schildern, unter allen Holländern am nächsten kommt. Was ihn von Rubens hinwiederum scheidet, ist der Humor, die leise Selbstverleugnung seines Lebenslustgefühles zugunsten der übrigen, an Stelle des selbstischen Willens zum Genießen beim romanisch-flämischen Meister. Während die Figuren des Rubens eine bewußte persönliche Daseinsfreude verraten, ruht die Befriedigung der gemütlichen Holländer des Hals offenbar in dem Bewußtsein der Kameradschaftsbeziehungen, das sie auf die Entfaltung persönlich-selbstischer Energie humorvoll und gutmütig verzichten heißt.

Fast noch schlagender ist der Unterschied gegenüber den früheren Haarlemer Gruppenbildern in der Komposition. An Stelle des unruhigen Zickzacks, welches die Köpfe bei Cornelis Cornelisz und namentlich bei Frans Grebber gebildet hatten, ist nun eine unvergleichliche Beruhigung getreten. Das möchte um so mehr wundernehmen, als die äußeren Kompositionsmittel noch die gleichen sind: der Tisch als deutlich betontes Raumzentrum, die Figuren an den

Seiten, einem hohen Augenpunkte entsprechend, von vorne nach hinten ansteigend, die Öffnung tiefer Raumlücken möglichst vermieden, wie sich namentlich rechts und links von dem umgewendeten Schützen in der Mitte des Vordergrundes beobachten läßt, die Figuren überhaupt sämtlich gleich groß und ihre Köpfe von gleichmäßiger Reliefhöhe. Die Neuerung besteht in bezug auf die Gesamtkomposition wesentlich in den ungebrochenen Scheitellinien, die mit Hilfe der Fahnenstange in die Schenkel eines flachen Dreieckes gebracht erscheinen. Es ist also die zentrale romanische Ebenkomposition, mittels welcher dieser Fortschritt erzielt ist. Frans Hals ist darin über alle seine manieristischen Vorläufer hinausgegangen und hat der holländischen Malerei abermals durch Adoption eines romanischen Kunstmittels zu einer höheren Entwicklungsstufe verholfen. Die Ebene, in welche die Figuren künstlich gebracht erscheinen, wiederholt sich noch mehrfach hintereinander: in der Fahne, der Fensterwand und den dunklen Laubmassen draußen. Nichtsdestoweniger herrscht in diesem Bilde ein weit höheres Gefühl der Wohlräumigkeit als in irgendeinem früheren. Über den Köpfen der Schützen dehnt sich hoch der Luftraum und draußen wird über den Bäumen nicht minder hoch der lichte Himmel sichtbar. An den Figuren selbst ist das allmähliche Schwinden der Umrisse und die flackernde Modellierung in den hingespritzten Lichtern und flüchtigen Schatten, was den Eindruck bis dahin unerhörter Beweglichkeit im Freiraume hervorbringt. Diese Elemente einer Raumillusionswirkung sind es namentlich, wodurch sich der moderne Beschauer dahin täuschen läßt, die ruhige objektiv-haptische Ebene, in welche die Figuren komponiert sind, trotz ihres Gedränges und trotz des hohen Augenpunktes für eine subjektiv-optische Ebene zu halten. Die späteren Bilder des Frans Hals, die unserem modernen Empfinden im Grunde näherstehen, wirken gleichwohl auf uns weniger befriedigend, weil ihnen jenes Element der ruhigen Ebenwirkung fehlt — ein Element, das freilich bei Hals noch nicht wie später bei Rembrandt in der Erfahrung unseres subjektiven Schauens (optische Ebene), sondern nach antikem und romanischem Vorbilde in dem Bedürfnisse des Objektes nach klarer Einheit innerhalb gesetzlicher Umrißlinien (haptische Ebene) begründet ist.

Ebenso charakteristisch für die Haarlemer Porträtmalerei von Anbeginn wie das Postulat der inneren Einheit neben der äußeren ist ihr reserviertes Verhalten gegenüber der Subordination. Es ist niemals eine einzige Genreszene, welche die innere Einheit bewirkt, sondern eine Reihe von solchen: so schon bei Cornelis Cornelisz, dann bei Grebber und nun auch bei Hals, der uns im Bilde von 1616 zwei solche vorgeführt hat. Der Oberst, wiewohl durch gravitätisches Ansehen, Aktion, hervorragende Position kenntlich, übt trotzdem durchaus nicht die Rolle einer subordinierenden Dominante aus.

Die mit dem Beschauer (den supponierten Ankömmlingen) Verbundenen aber sind teils passiv (subordiniert), teils aktiv (dominierend), zu welch letzteren nicht allein der an der rechten Schmalseite Sitzende, der die Unsichtbaren lebhaft mit der Linken apostrophiert,[1] sondern auch die drei oder vier jovial und einladend Herausschauenden zu zählen sind. Ein ähnliches zögerndes Verhältnis zur Subordination verrät aber auch die Komposition. Das Dreieck ist viel stumpfer als z. B. später in Rembrandts »Anatomie« und fast gleichzeitig in de Keysers »Anatomie« und es ermangelt namentlich eines geschlossenen Scheitels; denn zwischen der Spitze der Fahnenstange und dem nächsten Kopf der absteigenden Schenkellinie klafft eine weite Lücke, wodurch in der Scheitellinie zwei emporragende Gipfel Bedeutung gewinnen: der eben erwähnte (des dritten von rechts) und der Kopf des Fahnenjunkers. Dieses grundsätzliche Widerstreben gegen die starre Einheit auf Grund strenger Subordination ist nun in der Haarlemer Malerei gewiß die Quelle zahlreicher Abwechslungsreize geworden; aber ebenso gewiß hat es ganz wesentlich mit dazu beigetragen, daß die Haarlemer nicht gleich den Amsterdamern die höchste Stufe der holländischen Malerei erklommen haben.

Das Schützenstück der Haarlemer St.-Adrians-Gilde von 1627.

Aus dem Jahre 1627 stammen zwei Schützenstücke des Hals, die schon äußerlich in der Färbung bezeichnende Unterschiede untereinander aufweisen. Nun ist das eine davon (Tafel 73), mit den St.-Adrians-Schützen, nach der Überlieferung zur Erinnerung an den Ausmarsch derselben in den spanischen Krieg im Jahre 1622 bestellt worden und hienach wohl für das ältere anzusehen, was auch durch eine Vergleichung der beiden Bilder vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte bestätigt wird.

Was die Auffassung dieses Gruppenporträts von derjenigen in allen übrigen des Frans Hals unterscheidet, ist nicht so sehr die Steigerung, welche die Zahl der Repräsentanten der inneren Einheit gegenüber denjenigen der äußeren erfahren hat, sondern hauptsächlich die außerordentliche Zersplitterung in einzelne Teil-Genregruppen, deren Mitglieder überdies nicht einmal mehr in kompaktem Zusammenschlusse auftreten, sondern zum Teil mit Raffinement auf beide Seiten des Bildes verteilt und auf Distanz untereinander in Verkehr gesetzt erscheinen. Und zwar finden sich diese Figurenverschränkungen (zweier Paare) hinten angebracht, während vorne rechts und links geschlossenere Gruppen auftreten. Der Eindruck momentanen Trubels und äußerlich-lebendiger Haltung ist dadurch freilich in weit höherem Maße als im Jahre 1616 erreicht worden; aber es bleibt mindestens zweifelhaft, ob dies nach unserem modernen Geschmacke ein Vorteil gewesen ist. Selbst der dem Rubens kongenialste Holländer

[1] Wobei sich seine Hand mit der seines Nachbars verschränkt: eine Haarlemer Eigentümlichkeit, die sich namentlich in Grebbers Bilde von 1619 häufig beobachten läßt (vgl. Seite 149f).

erwies sich als zu schwerblütig für eine wirklich hinreißende Wiedergabe solcher Szenen; und wo die Maler dieses Volkes mit der Schilderung derlei bewegter Vorgänge dennoch Befriedigendes geleistet haben, da geschah es durch die Auffassung des humorvollen Spottes, der sich allerdings zur Erklärung des Widerspruches zwischen Wollen und Können in den momentanen Körperbewegungen vortrefflich eignete: so in den früheren Bauernbildern des Adrian van Ostade, den bewegten Trinkszenen des Jan Molenaer. Was aber die Repräsentanten der äußeren Einheit in diesem Bilde betrifft, so sind sie nicht allein der Zahl nach auf das geringe Maß von zweien beschränkt, sondern offenbar auch mit Absicht so dargestellt, daß ihr gleichzeitiger Zusammenhang mit den übrigen Genregruppen deutlich erkennbar bleibt: der links am Rande Stehende wird, während er, momentan den Hut lüftend, herausblickt, von zwei Sitzenden (der linke ist der Oberst) angesprochen und der rechts im Vordergrund Sitzende ist, dem Gestus seiner linken Hand nach zu schließen, eben darin begriffen, seinem ihm mit vollem Antlitz zugewendeten Nachbar etwas auseinanderzusetzen, als er durch das Erscheinen Nahender veranlaßt wird, sich nach der Seite des Beschauers umzuwenden. Der Verkehr dieser Zwei mit dem Beschauer trägt somit mehr einen passiven als aktiven Charakter.

Der Besprechung der Komposition muß eine Schilderung des Gesamtcharakters der Färbung vorangeschickt werden. Sie fällt durch ihre außerordentliche Helligkeit nicht allein aus der Reihe der Halsschen, sondern der holländischen Bilder überhaupt heraus und bezeichnet somit etwas ebenso Unholländisches wie jene gesteigerte äußere Lebendigkeit.* Und so wie diese fordert sie abermals die Erinnerung an Rubens heraus. Man braucht nicht einmal zwingend an eine unmittelbare Vorbildlichkeit des Antwerpner Meisters zu denken: schon das gegebene Thema der springenden äußeren Bewegung mußte den Meister dazu führen, das schwere lähmende Dunkel, das sich für die Entkörperung zugunsten des rein psychischen Lebensausdruckes der Aufmerksamkeit so vortrefflich eignete, durch klarere Helle zu ersetzen; denn die körperliche Bewegung kann niemals durch die Farbe allein hinlänglich zum Ausdruck gebracht werden, sondern fordert gebieterisch die innerhalb gewisser Grenzen klare und deutliche Umrißlinie, deren Veränderlichkeit im Freiraume eben dargestellt werden soll.[1]

* Diese Helligkeit erfährt, wie jetzt nach der Reinigung zu sehen ist, bei den St.-Adrians-Schützen von 1633 in der Gruppe um den Oberst noch eine Steigerung. Auch die St.-Georgs-Schützen vom Jahre 1627 wirken jetzt entgegen dem Zustand, in dem sie Riegl sah, in der Farbe hell und wenig ruhig.

1 Karl Neumann (Rembrandt, 1. Aufl., Seite 140) hat auch diese Erscheinung aus modernen Vorstellungen heraus als reines Farbenproblem zu erklären gesucht; auf das nach meiner Meinung Unstatthafte einer solchen Verquickung habe ich schon an früherer Stelle (S. 194 f. Anm. 2) hingewiesen.

Aber auch die Betrachtung der Figurenkomposition selbst gemahnt an die romanisierenden Prinzipien des Rubens. Sie bildet ein gesprengtes Dreieck, dessen Schenkel nicht im Giebel, sondern mit den Fußenden zusammenstoßen und nicht gerade, sondern gebogene Linien beschreiben. Im tiefsten Punkt, genau in der Mitte, oberhalb der Tafel, befindet sich kein Kopf, sondern bloß eine Hand oder, wenn man will, freier Raum. Selbst in den einzelnen Figuren begegnen Anklänge an eine zentrale Symmetrie. Diese Steigerung der in der Ebene zusammenhaltenden Elemente schien dem Meister wohl darum nötig, weil er seine einzelnen Figuren hier weit mehr als im Bilde von 1616 im Tiefraume auseinanderstreben ließ. Der Tisch als Raumzentrum ist bereits weit weniger sichtbar geworden, die Figuren wachsen nicht mehr nach hinten in die Höhe, es kommen ihrer nun viel mehr nach der Tiefe hintereinander zu stehen und sie verraten dabei wenigstens ganz hinten eine nicht unmerkliche Verringerung der Reliefhöhe. Auch der hell erleuchtete Binnenraum zeigt jetzt einen Abschluß in der linken Ecke und durch das hohe Fenster blicken Baummassen herein. Gerade dieses Bild des Frans Hals ist aber über alle anderen geeignet, zu beweisen, daß es sich diesem Meister doch noch wesentlich um die Darstellung der menschlichen Figur als solcher nach italienisch-flämischem Muster gehandelt hat und daß ihm der verbindende Freiraum dazwischen, allein als solcher genommen, gleichgültig war. Man sehe nur den Schatten, der von links her neben der Ecke auf die Hintergrundwand fällt: mit seinem scharfen Rande und seiner uniformen Färbung wirkt er wie eine aufgestrichene Lokalfarbe der Wand und nicht entfernt wie ein freiexistierendes Raumdunkel. In den übrigen Schützenstücken mit ihrer dunkleren Grundfärbung ist diese Auffassung des Meisters vom Schatten naturgemäß nicht so durchsichtig und nackt zu erkennen.

Das Schützenstück der Haarlemer St.-Georgs-Gilde von 1627.

Mit dem Bilde der Georgsschützen, das dem gleichen Jahre 1627 angehört (Tafel 74), ist Frans Hals zu einer ruhigeren holländischeren Auffassung und Färbung zurückgekehrt. Die Unterhaltung wird zwar noch immer in zerstreuten kleinen Genregruppen geführt, aber das verschränkte Hin und Wieder ist unterdrückt und die zum Beschauer in Verkehr Gesetzten bilden wiederum eine mehr zusammenhängende Masse. Zwei von den letzteren demonstrieren ihre gleichzeitige Beteiligung am Mahle, indem einer den leeren Römer umkippt, der andere eine Zitrone über Austern auspreßt. Aber solche Aktionen bewirken doch, daß es noch immer verhältnismäßig lebhaft im Bilde zugeht. Von dem Sitzenden links in der Ecke, mit gegen den Beschauer ausgestreckter Linken, bleibt es unklar, ob er zum Nachbar spricht oder einen Unsichtbaren apostrophiert.

In der Komposition ist vor allem gegenüber dem Bilde von 1616 und überhaupt gegenüber der ganzen älteren Malerei die ausgesprochene

Gruppenteilung nach italienisch-vlämischem Muster (Carracci, Rubens) zu vermerken. In dem früher betrachteten Bilde hatten wir sie in voller symmetrischer Strenge durchgeführt gefunden. Jetzt umspannt der kleinere linke Schenkel des gestürzten Dreiecks bloß drei Figuren; hinter dem rechten, namentlich durch die Fahne betonten birgt sich ihrer eine größere Anzahl, deren Köpfe und Rümpfe ebenfalls zu Diagonalbalken des Kompositionsgerüstes zusammenfließen. Besonders nachdrücklich äußert sich aber die äußere Gliederung in zwei Gruppen in der Beschränkung des Tischzentrums auf die rechte Hälfte, während die linke durch Kontraposte in der Ebene zusammengehalten wird. Vom Binnenraume ist nicht viel mehr als eine Andeutung der rechten Ecke mit einer Tür und eines herabwallenden Vorhanges im Hintergrunde bemerkbar: gerade genug, um die Figuren sicher zu lokalisieren, ohne daß dadurch der freiräumlichen Umgebung eine selbständige Bedeutung verliehen wäre.

Das Schützenstück der Haarlemer St.-Adrians-Gilde von 1633.

Für den Höhepunkt von Frans Hals' künstlerischem Schaffen wird häufig das Bild der Adriansschützen von 1633 (Tafel 75)* angesehen. Es ist aber das erste in der Reihe seiner Gruppenporträte, das einen ausgesprochenen Zug auf Vermeidung der bisherigen Zersplitterung und auf straffere Zusammenziehung zu innerer und äußerer Einheit, unvermeidlichermaßen unter beschränkter Zulassung der Subordination, verrät. Dieser Zug war ja inzwischen in der holländischen Malerei überhaupt allmächtig geworden und hatte den Amsterdamern, die ihm als die ersten offen Rechnung zu tragen gewagt hatten, das Übergewicht über alle andern Schulen des Landes verschafft; nun durften wohl auch die Haarlemer Meister darin nicht mehr völlig zurückbleiben. In Hals' Bilde von 1633 verrät sich das neue Bestreben schon in der Wahl des Gesamtthemas: zum ersten Male ist die Mahlzeit, welche die Durchführung der Koordination so sehr begünstigte, verlassen. Freilich eine ganz einheitliche Aktion, wie etwa den Paradeaufmarsch de Keysers, hätten die Haarlemer noch immer zu langweilig gefunden und infolgedessen hat Hals in Anlehnung an die Notwendigkeit doppelter Beziehungen — untereinander und zum Beschauer — auch eine Teilung der verbindenden Aktionen vorgenommen: links sechs stehende Personen um den sitzenden Oberst, überwiegend in direkten Verkehr zum Beschauer gesetzt, rechts die übrigen um einen Tisch versammelt, in geschlossener Unterhaltung (innerer Einheit) untereinander. Die seit Hals' erstem Auftreten unumgängliche Verbindung zwischen beiden Gruppen hat er dadurch hergestellt, daß rechts ein Teilnehmer des Gesprächs, zu dem sich eben ein anderer sprechend gewendet hat, auf die Unsichtbaren aufmerksam geworden ist, zwei andere derselben Seite eifrig nach der anderen hinblicken und auf dieser

* Die Reproduktion ist auf der rechten Seite versehentlich um ein kleines Stück verkürzt.

linken Seite ein Schütze nicht auf den Beschauer, sondern in fast schelmischer Wendung auf den Kapitän herabblickt. Aber nicht genug damit: auch innerhalb der beiden getrennten Hälften ist eine höhere Einheit erreicht, die bisherige Zersplitterung vermieden. Rechts ist es nicht mehr eine Mehrzahl von inneren Teileinheiten (Genregruppen), sondern eine einzige, indem hier alle in Betracht kommenden Figuren offenbar an einer und derselben Diskussionssache beteiligt sind; die mit dem Beschauer verkehrenden hingegen sind diesem sämtlich passiv subordiniert: alle merken einfach auf ihn auf und kein einziger versucht es, ihn aktiv zu apostrophieren. Die Zahl der Unsichtbaren (Beschauer) ist, aus der Zerstreutheit der Blickrichtungen zu schließen, gegen früher jetzt eher eine größere als eine geringere geworden, gleichsam als wollte der Meister ausdrücklich dagegen protestieren, daß es ein einzelnes Subjekt ist, das sich alle diese Figuren im Bilde subordiniert.

Höchst beachtenswert ist auch die Behandlung, welche hier der Oberst Loo erfahren hat. Zum ersten Male in einem Schützenbilde des Hals tritt uns da eine Figur entgegen, in der wir ohne alles Zögern die beherrschende Hauptperson erkennen. Es liegt dies einerseits an der sorgfältigen Behandlung des Kopfes, der fast etwas Großes (abermals im Anklang an Rubens) zur Schau trägt, und überhaupt an der Gesamthaltung seiner Figur, anderseits in dem Umstand, daß er allein in seiner näheren Umgebung sitzt, während ihn die anderen stehend umringen. Man sieht aber doch leicht ein, daß dies eben äußere Mittel sind, während die Subordination in der Auffassung nicht beim Oberst, sondern beim Beschauer ruht; von der in sich geschlossenen Gruppe, wo der Oberst seine dominierende Stellung über die anderen hätte entfalten können, hat ihn Frans Hals wohlweislich ausgeschlossen. Gerade diese Figur des Obersten belehrt uns daher in eindringlichster Weise darüber, wie Hals nun zwar einerseits der gesteigerten Tendenz auf möglichst zersplitterungslose Einheit nach innen und außen Rechnung zu tragen begann, aber trotzdem eine vollständige Subordination noch immer grundsätzlich zu vermeiden trachtete.

In der Komposition ist das in der Ebene einheitlich zusammenfassende Dreieck — das vollständige von 1616 wie das gesprengte von 1627 — verschwunden; nichtsdestoweniger merkt der Beschauer sofort, daß diese Figuren nicht einfach in ebener Reihung als isolierte vertikale Achsen, wie weiland in der symbolistischen Periode, nebeneinanderstehen, sondern aufs flüssigste untereinander verbunden erscheinen. Diese Verbindung ist aber bewerkstelligt durch ein zusammenhängendes System von fortlaufenden Verkreuzungen von Diagonalen, wie in der klassischen Komposition der Griechen. Wo die Figuren untereinander verkehren (rechts), durften sie mit ihren eigenen Leibern in verbindende Kontraposte gebracht werden; links

dagegen, wo sie sich mehr oder minder gerade dem Beschauer entgegenzustellen hatten, war der Kontrapost nur sparsam (an der zweiten und dritten Figur und namentlich an dem in einer Zickzacklinie gebrochenen Manne, der diese Gruppe rechts abschließt) anzuwenden und es wurden hier daher zu seiner Ergänzung die linearen Elemente der Lanzen und Degen, des Kommandostabes und der Fahne herangezogen, die übrigens auch auf der rechten Seite eine allerdings untergeordnete Rolle spielen. Aber auch die Behandlung des Hintergrundes — die Szene spielt zum ersten Male unter freiem Himmel — ist derjenigen der Figuren davor angepaßt. Links hinter den ruhigeren, steileren Achsen des in reiner Aufmerksamkeit mit dem Beschauer zu äußerer Einheit verbundenen Figuren steht eine kompakte, eben wirkende Baumwand, um den hier passenden Eindruck einer optisch-subjektiven Ebene, allerdings mit haptisch-objektiven Mitteln hervorgerufen; rechts hinter den geneigteren und somit bewegteren Figuren dagegen dehnt sich ein von Gebäuden, Bäumen und Bretterwänden begrenzter Platz, dessen Freiräumigkeit durch zwei nach der Tiefe davonschreitende Schützen versinnlicht wird und dessen die äußerlich stärker bewegten Figuren zur überzeugenderen Demonstration ihrer Freibeweglichkeit dem Meister zu bedürfen schienen.

Die »magere Kompagnie«.

Wenn das Streben nach einer einheitlichen Zusammenfassung und einer beschränkten Subordination bei Frans Hals eine Annäherung an die Amsterdamer Weise bedeutete, so war umgekehrt in Amsterdam mit dem Streben nach innerer Einheit etwa seit 1630 eine Annäherung an die Haarlemer Weise eingetreten. So erklärt es sich, daß sich im Jahre 1637 eine Amsterdamer Schützenkompagnie gefunden hat, die es wagen zu dürfen glaubte, sich durch den berühmten Haarlemer Schützenmaler konterfeien zu lassen. Trotz der geschehenen Annäherung der beiderseitigen Standpunkte war aber wohl vorauszusehen, daß es ohne Kompromisse von beiden Seiten nicht abgehen würde, und damit die Gefahr nahegerückt, daß einerseits der Künstler durch eine ihm nicht gemäße Aufgabe verstimmt, anderseits aber auch die Besteller sich nicht in dem erwarteten Maße befriedigt sehen würden. Das erstere ist nun offenbar eingetroffen, da wir durch Houbraken wissen, daß Hals das Bild nicht vollständig zu Ende gemalt hat. Aber auch das zweite dürfen wir mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuten; denn das Bild läßt, namentlich in seiner rechten Hälfte, gerade die packenden Eigentümlichkeiten des Hals vermissen, ohne uns durch die Tiefe der Amsterdamer Ersatz zu bieten.* Das Bild (Tafel 76) befindet sich jetzt im Rijksmuseum, Nr. 1085, und ist bekannt unter dem Namen der »mageren Kompagnie«.

Der erste Blick verrät eine weitgehende Verwandtschaft mit dem vorher betrachteten Bilde von 1633. Die ganze Gesellschaft, deren

* Das Bild wurde von Pieter Codde vollendet (A. Bredius, De geschiedenis van een schutterstuk [door F. Hals]. Oud Holland, Jahrg. 31, S. 81).

oben abschließende Scheitellinie hier allerdings noch strenger als früher in der Horizontale verläuft, ist auch diesmal in zwei gleiche Hälften geteilt. Links eine ruhige mit dem sitzenden Kapitän, dem aber ein zweiter Sitzender beigegeben erscheint, zwischen zwei vortretenden Figuren als einschließenden Eckpfeilern in bestimmtem Kontrapost zueinander: links dem Fahnenjunker, einer der packendsten und populärsten Figuren, die der Meister geschaffen hat, rechts einem traurigen Ritter, der jetzt nach Bodes Vorgang allgemein für die nach Houbrakens Bericht von Pieter Codde gemalte Figur gilt; dahinter eine feste Mauermasse. Rechts eine bewegtere Gruppe, vor freiem Luftraum als Hintergrund, bis auf den abschließenden Pfeiler rechts; einen solchen festen Abschluß verabsäumte Hals niemals in Szenen anzubringen, die im Freien spielen. Trotz dieser Grundverwandtschaft sind aber gewaltige Unterschiede zwischen beiden Bildern nicht zu verkennen.

Vor allem ist dies das einzige Gruppenporträt des Meisters, in welchem ganze Figuren auftreten. Da es ihm in seinem Schaffen wesentlich bloß um die überzeugende Lokalisierung der Figuren im Freiraume, nicht aber um die Darstellung des umgebenden Freiraumes als solchen zu tun war, mußte er die Beine unbequem finden, die ihm seine Aufgabe bloß erschwerten und in keiner Weise förderten. Die Amsterdamer jedoch, die unter sich schon Rembrandt und de Keyser am Werke sahen, verlangten offenbar nach einer stärkeren Betonung des Freiräumlichen; infolgedessen ließ Hals scharfes Licht von links einfallen und die Beine intensive Schlagschatten werfen; ferner beseitigte er hinter der rechten Hälfte jedweden Gegenstand in der Tiefe und ließ hier den Ausblick nach dem freien, von einem schrägen Sonnenstrahl durchschnittenen Lufthimmel offen.

Aber auch in der Auffassung — um zu dieser zurückzukehren — herrschen große Verschiedenheiten gegenüber dem Bilde von 1633. Die linke Gruppe ist in jeder Beziehung die geschlossenere; sie ist jedoch nicht wie vorher dem Beschauer subordiniert, sondern birgt in sich die Repräsentanten der inneren Einheit. Einer der Sitzenden spricht, und zwar bezeichnendermaßen nicht der Kapitän, der sonst als solcher gleich jenem Loo nach seinem Äußeren auf den ersten Blick zu erkennen ist; dieser hört vielmehr nebst einigen anderen aufmerksam zu, während die übrigen in der linken Gruppe nach der Seite des Beschauers herausblicken. Diese Seite ist entschieden die befriedigendere; dagegen läßt die rechte völlig gleichgültig und würde dem Hals vermutlich abgesprochen werden, wenn wir nicht bestätigende Nachrichten über seine Urheberschaft besäßen. Die innere Einheit ist aufgelöst, aber an ihre Stelle auch keine überzeugende äußere getreten, weil die Zielpunkte der Blickrichtungen, d. h. die Beschauer, über einen viel zu großen Kreis zerstreut sind. Einer apostrophiert zwar den Beschauer, aber in schwächlicher,

unentschlossener Weise; sein Nachbar verharrt in einer geradezu gezwungenen Haltung von Kopf und Hand, weil er sich zugleich der linken Gruppe zuwenden möchte; das zwecklose Hin- und Herschreiten der Figuren entbehrt vollends aller Motivierung und damit der inneren und äußeren Einheit. Hals wollte es auf dieser Seite offenbar den Amsterdamern nach ihrer Weise recht machen und brachte deshalb das Eigene zum Opfer, ohne das gewünschte Fremde zu erreichen.

In der Komposition fällt das Zurücktreten der Kontraposte auf; verbindende Diagonallinien in Form von Schäften finden sich überhaupt nur auf der linken Seite in ausgesprochenen Verkreuzungen; im allgemeinen herrscht ein schräger Zug von rechts oben nach links unten. Die Figuren der linken Gruppe sind weiter nach der Tiefe zurück verteilt, die hinteren stark erniedrigt und verkleinert, diejenigen der rechten Gruppe hingegen in einer für Hals höchst unwöhnlichen Weise auseinandergeschoben und durch Luftzwischenräume getrennt, wobei man es ihnen anmerkt, daß der Meister sich in einer solchen Anordnung nicht sicher fühlte. Auch in allen diesen Veränderungen nun — der Einschränkung der in der Ebene verbindenden Diagonalen, der Verstärkung der Wahrnehmbarkeit der Tiefraumdistanzen und der Öffnung von weiteren Freiraumspatien zwischen den Figuren — werden wir eine Rücksichtnahme auf die Gewohnheiten der Amsterdamer erblicken dürfen.

Das Schützenstück der Haarlemer St.-Georgs-Gilde von 1639.

Das letzte Schützenstück, das Frans Hals gemalt hat, ist das Bild der Georgsschützen von 1639 (Tafel 77). Wer sich den Meister nur als Interpreten der Schützenmahlzeiten zu denken vermag, wird angesichts dieses Bildes sein Erstaunen nicht bezwingen können: man meint plötzlich eines Amsterdamer Präsentationsbildes der zweiten Periode ansichtig zu werden. Wer freilich die Bilder von 1633 und 1637 aufmerksam betrachtet hat, dem wird das Schlußergebnis von 1639 nicht unerwartet kommen. Das Streben nach Vermeidung der Zersplitterung in Teileinheiten und nach wirksamerem Ausdruck der äußeren Gesamteinheit — bei den Haarlemern zum Unterschiede von den Amsterdamern so lange in zweite Linie geschoben — ward endlich auch in der nächsten Umgebung des Hals übermächtig. Die reinen Mahlzeiten, die sich ungeniert in koordinierte Genreszenen auflösen ließen, waren zwar auch von Hals längst verlassen: schon im zweiten Bilde von 1627 war ein ruhiges Schwätzen dazugekommen und seit 1633 war die Mahlzeit gänzlich hinweggefallen und zur reinen Unterhaltung die äußere Präsentation (passiver Verkehr mit dem Beschauer) getreten, was im allgemeinen auch 1637 wiederkehrte. In dem Bilde von 1639 ist nun aber auch das gruppenweise Geschwätz bis auf einige oberflächliche Reste in der hinteren Reihe verschwunden; die Figuren sind sich alle selbst überlassen und ordnen sich zur Parade vor dem Beschauer, der wie

immer bei Hals — und je später desto mehr — in einer weithin verstreuten Mehrzahl vorhanden zu denken ist. Die Figuren existieren also in der Hauptsache nur mehr für den äußeren Beschauer. Da sie aber trotz des Mangels eines gegenseitigen Wechselverkehrs von ihrem momentanen Nebeneinander und seinem allen gemeinsamen Zwecke genau wissen müssen, sind sie eo ipso auch durch innere Einheit verbunden, zum Unterschiede etwa gegenüber Aert Pietersz, dem diese letztere noch völlig gefehlt hatte. Es ist das erste Haarlemer Bild, das uns diese den Amsterdamern längst geläufige äußere Einheit durchgeführt zeigt. Eine Reihe von Schützen hat sich bereits in Reih und Glied zusammengestellt und der Rest folgt über die Treppe herab, der Weisung zweier Schützen — eines Lanzenträgers und eines Fahnenjunkers — folgend, die mit diesen Funktionen als Repräsentanten der inneren Einheit dienen. Kaum zwei von den Schützen verkehren in unzweifelhafter Weise miteinander; jeder denkt gerade nur daran, seine richtige Position bei der Parade, d. h. gegenüber dem Beschauer, einzunehmen, um den sich direkt nur einige wenige in lebhafterer Weise bekümmern. Nun war von Haus aus Hals' Stärke in psychischer Beziehung in dem Zusatz von Lustgefühl zur Aufmerksamkeit, in physischer Hinsicht in der momentanen körperlichen Bewegungsfähigkeit seiner Figuren gelegen gewesen: diese beiden Eigenschaften konnten aber bei so geänderter Auffassung kaum mehr zur Geltung gelangen. In der Tat geht der Mehrzahl dieser Schützen von 1639 das Hinreißende ihrer früher gemalten Kameraden bereits fühlbar ab. Von diesem Standpunkte aus versteht man auch den Niedergang in der Kunst des Hals und die Minderung seiner Wertschätzung bei den Mitbürgern und Kundschaften und auch den auffallenden Mangel an Bildern aus seinen letzten 25 Jahren. Die Zeit hatte neue Aufgaben gebracht, denen er nach seiner Organisation gar nicht mehr gerecht werden konnte. Nach 1650 hatten selbst die berühmten Amsterdamer Mühe, sich in ungeschwächtem Ansehen zu erhalten; um wieviel mehr mußte ein Haarlemer, dessen Schaffen in die Zeit des spanischen Waffenstillstandes zurückreichte, hinter den Anforderungen des Zeitgeschmacks zurückbleiben.

Überaus bezeichnend für Hals ist aber der Umstand, daß er selbst in einem solchen Bilde, in dem er entschlossen alle genremäßige Zersplitterung vermied und eine verhältnismäßig strenge äußere (und zugleich innere) Einheit durchführte, keine Subordination zur Anwendung brachte, ja dieselbe eher noch mehr als früher unterdrückte. Der Oberst steht unten an dritter Stelle von links gezählt, kenntlich am Kommandostab und der martialischen Statur und Visage, aber ohne alle dominierende Aktion; sofern von einer solchen im Bilde die Rede sein kann, ruht sie bei den beiden Ordnern der hinteren Reihe. Was aber die äußere Einheit betrifft, so ist das passive

Verhalten der Porträtierten und die darin begründete Subordination unter den Beschauer dadurch des Zwangscharakters entkleidet, daß der Beschauer, nach den divergierenden Blickrichtungen zu schließen, wie schon erwähnt wurde, in einer weithin verstreuten Mehrzahl zu denken ist.

Die Komposition schließt sich in der Hauptsache derjenigen der linken Hälfte des Bildes von 1633 an. Die Kontraposte sind zwar überaus gemildert und die Funktion der Verbindung in der Ebene ist der Hauptsache nach den Lanzenschäften überlassen, die, von rechts beginnend, zuerst von rechts oben nach links unten, dann in allmählicher Verkreuzung mit der Vertikalen schließlich in der linken Hälfte von links oben nach rechts unten tendieren. Auch die Behandlung des Hintergrundes wiederholt im wesentlichen das von 1633 und 1637 her Bekannte: links eine kompakte Baumwand, rechts ein zurückweichender Freiraum, der diesmal mit einem horizontalen Palastgebäude zwischen gewölbten Baumkronen abgeschlossen ist, und als rechter Eckpfeiler einige verkürzte Mauerzüge, die in die Tiefe hineinspringen. Erinnerte der fest begrenzte und perspektivisch verlängerte Hintergrundplatz von 1633 noch an ein kubisches Raumzentrum gleich dem Tische der Mahlzeiten mit seinem unvermeidlichen haptisch-körperlichen Beigeschmacke, so wirkt der mehr aus dem Erfahrungsbewußtsein zu ergänzende als sinnlich wahrzunehmende Platz von 1639 in viel höherem Grade als optischer Freiraum, wozu auch ein bestimmtes Quantum Helldunkel mithilft.

In solcher Weise hat Frans Hals drei Jahre vor Rembrandt das Problem gelöst, in einem Schützenaufmarsch zugleich innere und äußere Einheit zum künstlerischen Ausdruck zu bringen und dabei in der Verteilung der Figuren im Freiraume Eben- und Raumkomposition zu vereinigen.

Das Aufkommen des Regentenstückes in Haarlem. Die Regenten des Haarlemer Elisabethspitals.

War die Haarlemer Gruppenporträtmalerei einmal auf diesem Punkte der Entwicklung angelangt, dann war sie auch reif zur Aufnahme des von ihr bisher hartnäckig verpönten Regentenstückes. Ihre spezifischen Neigungen und Vorzüge konnte sie zwar in dieser Gattung von Bildern, wie bereits an früherer Stelle (Seite 138 f.) ausgeführt wurde, nicht in vollem Maße entfalten; vielmehr war hiebei eine starke Anlehnung an die Amsterdamer von selbst gegeben. Da es aber, so viel wir sehen, Frans Hals gewesen ist, der den Grund zur Haarlemer Regentenstückmalerei gelegt hat, so dürfen wir immerhin wenigstens innerhalb bescheidener Grenzen Eigenartiges davon erwarten.

Aus dem Jahre 1641 stammt das Gruppenporträt der Regenten des Elisabethspitals (Tafel 78), gegenwärtig leihweise dem Frans Hals-Museum zu Haarlem zur permanenten Ausstellung hinterlassen. Als Halbfiguren sichtbar, sind die fünf Spitalvorsteher in einem Binnenraume um einen Tisch versammelt und verhandeln

miteinander. Die grundsätzliche Abweichung in der Auffassung gegenüber allen Amsterdamer Regentenstücken, die wir bisher kennengelernt haben, besteht darin, daß keiner von den fünfen sich direkt nach der Seite des Beschauers heraus wendet. Was noch Rembrandt in der »Anatomie« von 1632, trotz grundsätzlicher Verbindung der zuhörenden Chirurgen mit dem vortragenden Professor zu innerer Einheit, wenigstens an einer Figur beizubehalten sich bemüßigt gefühlt hatte, um dem holländischen Grundpostulat der äußeren Einheit in unzweifelhafter Weise zu genügen, hat Hals hier schlankweg fallenlassen zu können geglaubt. In diesem Verzicht auf eine äußerlich schlagend evidente Versinnlichung der äußeren Einheit beruht das Nichtamsterdamsche dieses Regentenstückes. Anderseits fehlt aber die Zersplitterung in kleine Genregruppen, d. h. in innere Teileinheiten, wie sie der Haarlemer Gruppenporträtmalerei seit Cornelis Cornelisz' frühestem Bilde von dieser Art den Charakter gegeben hatte; die fünf Figuren erscheinen vielmehr zu einer einzigen Gruppe von innerem Zusammenhange verbunden und darin beruht das Nichthaarlemsche dieses Halsschen Bildes, dessen allmähliche Vorbereitung und stufenweise Ausbildung wir übrigens in seinen letzten Schützenstücken deutlich beobachten konnten. Eine solche absolute innere Einheit aller Figuren im Bilde scheint nun ohne Subordination nicht gut möglich und wir fragen daher mit Spannung, auf welche Weise wohl der grundsätzliche Hasser aller Subordination sich mit diesem Problem abgefunden haben mag. Zu diesem Behufe müssen wir die Auffassung des vorliegenden Bildes des näheren untersuchen.

Die drei Regenten zur linken Hand haben ihre Blicke übereinstimmend auf den vierten geheftet, der dem Beschauer halb den Rücken kehrt, den Kopf im Profil zeigt und nachdenklich zur linken Seite hinblickt; der fünfte am rechten Ende, offenbar der Kassier, wartet gleichmütig das Resultat der Verhandlungen zwischen den übrigen ab. Die ersten drei sind in verhältnismäßig lebhafte Bewegung geraten, die deutlich eine innere Erregung versinnlichen soll. Der mittlere unter ihnen ist aufgesprungen und hält die Hand, indem er auf den vierten einspricht, mit gespreizten Fingern vor sich ausgestreckt. Seine beiden Nachbarn hören ihm aber so eifrig zu und beobachten dabei mit solcher Spannung die Wirkung seiner Worte auf den vierten, daß dadurch ihre passive Rolle gegenüber dem Sprecher verwischt und dafür ihre Koordination mit demselben in der Aktion gegen den vierten in den Vordergrund gerückt wird. Die Ursache ihrer gemeinsamen inneren Bewegung ist also offenbar der stumme vierte, den sie nach einer bestimmten Richtung überreden zu wollen scheinen, wogegen er zunächst passiven Widerstand behauptet. Daß der Meister dieser letzteren Figur (der zweiten von rechts) die für ein Porträt ungünstige Profilansicht gegeben hat, beweist die

wohlüberlegte Absicht, dieselbe in sprechendem Kontrast zu den drei auf sie Eindringenden mit dem Ausdrucke ruhiger Überlegung seitwärts blicken zu lassen. Wir fragen nun, wer ist der Dominierende und wer der Subordinierte in dieser inneren Einheitsgruppe? Die Funktion der Dominante (in künstlerischem Sinne) verrät sich in der Regel durch eine Aktion; eine solche ist aber in diesem Bilde, wie wir soeben gesehen haben, nicht bei einem (dem Sprecher), sondern bei dreien (dem Sprecher samt seinen ihm koordinierten Nachbarn), denen ein einziger Passiver entgegensteht, während der fünfte Neutralität (reine, willens- und gefühllose Aufmerksamkeit) beobachtet. Die Klippe der Subordination hat der Meister somit auf die Weise umgangen, daß er sie nicht von einem einzigen, sondern von der Majorität ausgehen ließ, wodurch der einzige Subordinierte seinerseits bis zu gewissem Grade eine dominierende Bedeutung erlangte und das Verhältnis der Koordination aller wenigstens relativ wiederhergestellt wurde.

Um diese Auffassung und die Eigenart des Meisters, aus der sie geboren wurde, noch gründlicher zu verstehen, empfiehlt es sich, sie mit derjenigen zweier äußerlich nahe verwandter Amsterdamer Bilder zu vergleichen. Das eine war drei Jahre früher gemalt und daher dem Haarlemer Meister vermutlich bekannt geworden: Thomas de Keysers »vier Amsterdamer Bürgermeister« (Tafel 53). Die zweite Figur von links in diesem Bilde erinnert in der Kopfhaltung unmittelbar an den besprochenen Passiven (den zweiten von rechts) in Hals' Regentenstück. Um so bemerkenswerter sind die Unterschiede zwischen beiden Köpfen im einzelnen. Wiewohl de Keysers Bürgermeister ein bestimmtes Aufmerksamkeitsziel (den die Ankunft der Maria Medici meldenden Offizier) fixiert, malt sich in seinen Zügen bloß ein völlig gleichmütiges, neutrales Schauen; Hals' Regent hingegen blickt zwar ziellos etwas aufwärts, nach einer Richtung, in der es kaum etwas zu sehen gab, verrät aber dabei einen bestimmten Ausdruck der Energie (des Willens zum Handeln), und zwar selbst durch so äußerliche Mittel wie die charakteristische Schattenfurche oberhalb der linken Schläfe. Womöglich noch schlagender ist der beiderseitige Unterschied an den übrigen Figuren. Wie de Keyser aus seiner Schilderung eines historischen Moments, der wohl seinen Teilnehmern Veranlassung zu einiger Aufregung geboten hätte, ein echt holländisches intimes Konversationsstück gemacht hat, wurde schon auf Seite 177 f. auseinandergesetzt. Hals dagegen folgt seinem Drange nach lebhafter physischer Äußerung,[1] aber nicht mehr, wie früher,

[1] Von Einzelheiten bietet namentlich die Vergleichung der Hände die aufklärendsten Resultate: bei Hals sollten sie den Ausdruck lebhafter, lustvoller Beweglichkeit unterstützen; daher sind sie bei ihm von verhältnismäßig haptischer Bildung und verraten selbst beim reservierten Kassier Energie und Bereitschaft zum Handeln. De Keyser hingegen gab ihnen einen unauffälligen optischen Charakter; selbst bei dem in der Rede Unterbrochenen ganz links erscheinen sie wie in Schlummer befangen.

eines humorvollen Lustgefühls, sondern eines Begehrens, das einen dramatischen Konflikt mit sich führt und daher zur Auffassung Rembrandts, ja wenn man will, zur italienischen Barockkunst überleitet. Die gleichmütige Aufmerksamkeit hat sich zu einer ernsten, erwartungsvollen Spannung gesteigert — mit Ausnahme einer einzigen Figur, die uns darum auch unter allen im Bilde am holländischesten anmutet: des Kassiers am rechten Ende des Tisches, den nur ein Holländer des XVII. Jahrhunderts gemalt haben kann.

Das zweite Bild, dessen Verwandtschaft mit dem in Rede stehenden Regentenstücke des Frans Hals vom Jahre 1641 längst beobachtet wurde, sind Rembrandts »Staalmesters« von 1661/62. Hier betrifft die Verwandtschaft allerdings namentlich die Anordnung der Figuren und das geschlossene Helldunkel, also die äußere physische Komposition des Bildes, während der grundsätzliche Unterschied in der beiderseitigen Auffassung — der Hinwegfall der unsichtbaren Partei bei Hals, die bei Rembrandt einen wesentlichen Faktor des Bildes ausmacht — bereits früher betont wurde. Um so mehr mag es geboten sein, das gemeinsame Holländische in den beiden anscheinend so verschiedenartigen Lösungen der zwei holländischen Hauptmeister herauszuschälen. Es ist dies das Motiv der doppelten Aufmerksamkeit, womit Rembrandt in den »Staalmeesters« das Problem der doppelten Einheit — jenes Grundproblem der dritten Periode der holländischen Gruppenporträtmalerei — gelöst hat und das sich auch schon in Frans Hals' Regentenstück von 1641 angewendet findet. Aber es ist hier erstens noch nicht, wie bei Rembrandt, auf sämtliche Beisitzer mit Ausnahme des Sprechers erstreckt, sondern nur auf die Hälfte derselben (auf zwei) beschränkt; zweitens ist die Aufmerksamkeit nebst dem Sprecher nicht, wie bei Rembrandt, der unsichtbaren Partei (dem Beschauer) gewidmet, sondern einer sichtbaren Person im Bilde (jenem passiven Vierten, von dem oben die Rede war). Und hiemit gelangen wir wiederum auf denjenigen Punkt in der Auffassung zurück, in welchem die grundsätzlichste Abweichung zwischen beiden äußerlich so verwandten Bildern beruht: während Rembrandt in den »Staalmeesters« die äußere Einheit nach Altamsterdamer Weise noch durch das äußerlich schlagende und auf den ersten Blick auffallende Mittel direkter Wendung der Figuren zum Beschauer zum unzweifelhaften Ausdruck bringen zu müssen glaubte, hat Frans Hals bereits darauf verzichtet und seine fünf Figuren anscheinend ausschließlich zu einer einzigen inneren Einheit verbunden, ohne sich um den Beschauer direkt zu kümmern. Mit anderen Worten: zum Unterschied von den Amsterdamern meinte Frans Hals in seinem ersten Haarlemer Regentenstück von der Hineinziehung einer unsichtbaren Partei in den Inhalt des Bildes absehen zu können.

Hienach gewinnt es den Anschein, als ob Frans Hals sich mit der inneren Einheit begnügt und die äußere Einheit schlankweg

geopfert hätte, wozu schon der Begründer aller Haarlemer Gruppenporträtmalerei in seinem frühesten Bilde von 1583 nicht übel Lust gezeigt hatte. Frans Hals wäre aber kein Holländer gewesen, wenn ihm die äußere Einheit nicht mindestens ebensoviel am Herzen gelegen wäre als die innere, die vielmehr auch ihm, gleichwie den Amsterdamern, im letzten Grunde bloß ein willkommenes Mittel zur Erreichung des künstlerischen Hauptzweckes der äußeren Einheit gewesen ist. Nur glaubte Hals der ausdrücklichen Markierung des betrachtenden Subjekts durch eine zum Inhalte des Bildes gehörende, aber unsichtbare Partei entraten und sich mit intimeren, äußerlich minder schlagenden Mitteln begnügen zu können. Die Antwort auf die Frage, welche Mittel dies wohl gewesen seien, empfängt man sofort, wenn man sich deutlich macht, wodurch sich das in Rede stehende Bild von einem italienischen oder vlämischen unterscheidet. Um seinen Inhalt klarzustellen, bedurfte es einer förmlichen psychologischen Analyse der einzelnen Figuren. Angesichts von Werken romanischer Künstler haben wir dies fast niemals nötig, da die darin zum Ausdruck gelangenden Willens- und Gefühlsäußerungen sich unmittelbar dem Beschauer erschließen. Hingegen sind diese beim Holländer derart in die neutralisierende Aufmerksamkeit eingehüllt, daß sie daraus erst durch aufmerksame und intime Betrachtung und Reflexion des Beschauers herausgeschält werden müssen. Durch diese eindringliche Beschäftigung seines Erfahrungsbewußtseins wird das betrachtende Subjekt derart in den inneren Zusammenhang der Szene verstrickt, so tief gleichsam für die Wirklichkeit ihres Geschehens engagiert, daß sie ihm aus einem äußeren Vorkommnisse zum inneren Erlebnisse wird. Es ist dies mit einem Worte die Auffassung der holländischen Genremalerei des XVII. Jahrhunderts, etwa des Hals-Schülers Adrian van Ostade, an der wir die gleiche Emanzipation von dem für das ältere holländische Genrebild des Pieter Aertsen (Tafel 20, Tafel 21) charakteristischen Mangel an innerer Einheit und von der direkten Apostrophierung des Beschauers wahrnehmen können. Diese Auffassung bedeutet zugleich einen Fortschritt nach unserer modernen Richtung hin, indem sie es nicht mehr für notwendig findet, den Beschauer ganz besonders darauf aufmerksam zu machen, daß es neben dem Objekt ein Subjekt gibt. Sie bedeutet zwar noch nicht die moderne Auffassung, wonach jedes Objekt überhaupt nur eine Empfindung des Subjektes sein soll; aber sie betont auch nicht mehr den barocken Dualismus beider und bringt zugleich das Objekt durch die soeben erwähnten psychologischen Mittel dem Subjekte näher. Man mag sich hier erinnern, daß auch von Rembrandt fast gleichzeitig ein Gruppenporträt (die »Nachtwache«) geschaffen wurde, in dem die äußerliche Versinnlichung der (direkten) Beziehungen zum Beschauer fast vollständig unterdrückt erschien. Und doch scheint Rembrandt dies vom Standpunkte der Gruppen-

porträtmalerei nicht unbedingt für einen Fortschritt gehalten zu haben, da er 20 Jahre später wieder zur direkten Beziehung zwischen den Porträtierten und einer unsichtbaren Partei zurückgekehrt ist. Ja noch mehr: selbst bei Frans Hals wird uns in seinen letzten Gruppenporträten vom Jahre 1664 die gleiche Erscheinung einer Rückkehr zum unmittelbaren Verkehr mit dem Beschauer begegnen. Es drängt sich somit hier gebieterisch die Frage auf, warum das gleiche, wie im Genrebild, nicht auch im Gruppenporträt möglich gewesen ist.

Vor allem muß man sich da klarmachen, daß die Auffassung der holländischen Genremalerei des XVII. Jahrhunderts gegenüber derjenigen der gleichzeitigen Porträtmalerei keineswegs in dem Maße nach der modernen Richtung vorgeschritten war, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Die Hineinziehung des betrachtenden Subjekts in den Inhalt des Bildes, wie wir sie bei Pieter Aertsen angetroffen hatten, hat das Genrebild in der Folgezeit allerdings im allgemeinen fallengelassen, wiewohl sie sich selbst noch in den Werken der mit Frans Hals' Richtung zusammenhängenden Gesellschaftsmaler (Pieter Codde u. a.) findet. Dafür wird der aufmerksame Beobachter darin noch immer genug Dinge finden, die seiner modernen subjektivistischen Auffassung widerstreiten und das holländische Genrebild als dem Barockstil angehörig, d. h. zwischen Subjekt und Objekt noch mehr oder minder strenge unterscheidend erscheinen lassen. Aber ganz und gar läßt sich die Rückständigkeit der Porträtmalerei in den vierziger bis sechziger Jahren des XVII. Jahrhunderts doch nicht leugnen; denn der direkte Verkehr mit dem Beschauer war eben das stärkste, auffallendste, schlagendste Ausdrucksmittel für den barocken Dualismus und dieses Mittel hatte die Genremalerei gegenüber der Porträtmalerei so gut wie gänzlich fallengelassen. Die Frage bleibt somit doch berechtigt: warum hat sich nicht auch die gleichzeitige Porträtmalerei dieses Mittels entschlagen?

Es liegt natürlich an der Eigenart dieser Kunstgattung und an den Grenzen, die ihrer Ausdrucksfähigkeit gezogen sind. Nun darf man freilich nicht vergessen, daß nicht die Kunstgattungen als solche zwingend gegeben sind, sondern das oberste Kunstwollen, das im letzten Grunde die Dinge psychisch und physisch isoliert oder verbunden sehen und so im Kunstwerk wiedergeben will. Dieses Kunstwollen schafft und wählt sich die ihm jeweilig passenden Kunstgattungen völlig frei nach seinen Bedürfnissen. Man sollte also meinen, daß die holländische Kunst in dem Augenblicke, als sie in der Genremalerei der Ostade und Steen, Terborch und Vermeer die vollkommenste Erfüllung ihrer Absichten fand, die dagegen rückständige Porträtmalerei fallengelassen hätte. Eine solche Schlußfolgerung wäre vollkommen zwingend, wenn die einzelnen Phasen der Entwicklung gleichsam schichtenweise, in strenger wechselseitiger Trennung

aufeinanderfolgten. Nun lehrt aber alle geschichtliche Erfahrung, daß der Fortschritt sich stets in allmählichen Übergängen vollzieht. Das Kunstwerk kann in einem Punkte, in welchem der Künstler eben sein Problem erblickte, einen ungeheuren Fortschritt aufweisen, während es in anderen Punkten um so rückständiger erscheint und sich infolge der dadurch bewirkten Kompensation wieder in die normale Schichtreihe der Entwicklung einfügt. Rembrandts »Staalmeesters« mag man mit Rücksicht auf den darin enthaltenen direkten Verkehr mit dem Beschauer etwa gegenüber den Stammtischgästen des Adrian van Ostade barock und darum antiquiert finden; und doch zweifelt niemand daran, daß im allgemeinen kaum ein anderes Bild jener Zeit unserem modernen Kunstwollen in so weitgehender Annäherung entsprochen hat als jenes späteste Regentenstück Rembrandts.

Alle Porträtmalerei hat zur Voraussetzung, daß es objektive Individuen gibt, deren physischer und psychischer Habitus von den subjektiven Empfindungen irgendeines Beschauers vollständig unabhängig bleibt. Mit anderen Worten: das Porträt hat vor allem dem Porträtierten ähnlich zu sein. Eine grundsätzlich subjektivistische Auffassung wie unsere modernste, die alles Objektive in subjektive Empfindungen verflüchtigen möchte, kann daher das Porträt nicht brauchen. Der moderne Künstler geht eben grundsätzlich darauf aus, dasjenige, was alle am Dinge sehen können, in dessen Wiedergabe zu unterdrücken und dafür andere Erscheinungsqualitäten darzustellen, die niemand anderer als der Künstler allein an dem Dinge wahrnimmt. So kann man denn auch bei einem der Wortführer der Modernsten (Schultze-Naumburg) schwarz auf weiß lesen, daß das Porträt gar nicht ähnlich zu sein brauche, womit freilich das Porträt im hergebrachten jahrtausendealten Sinne so gut wie aus der Welt geschafft erscheint. Nun ist die holländische Kunst des XVII. Jahrhunderts, wie wiederholt betont wurde, vom modernen Subjektivismus noch weit entfernt gewesen. Sie brauchte das Porträt nach wie vor, da darin das eigentliche Ziel aller holländischen Kunstauffassung, die selbstlose Aufmerksamkeit, am vollkommensten darzustellen war. Seitdem aber mit dem Streben nach Individualisierung der Aufmerksamkeit in Raum und Zeit notwendigerweise eine genremäßige Nuancierung derselben durch Willen und Gefühl hinzugetreten war, ergab sich in zunehmendem Maße eine psychologische Vertiefung (die gemäß dem vorhin Gesagten zugleich eine Subjektivierung bedeutet) der Figuren, die der Bewahrung des reinen objektiven Porträthabitus nur abträglich sein konnte. Die genremäßige Behandlung des Gruppenporträts mußte zwingendermaßen bald zu einer Grenze führen, über welche hinaus der Porträtcharakter fühlbar Schaden litt, wo nicht gänzlich verlorenging. Es gilt dies schon einmal vom physischen Charakter: so haben wir sowohl bei Th. de Keyser (Tafel 53) als auch bei Frans Hals (Tafel 78) reine Profilköpfe

angetroffen, die — wie selbst dem oberflächlichsten Beschauer auffallen muß — dem Porträtcharakter durchaus nicht in genügendem Maße Rechnung tragen. Weit wichtiger ist aber die Entstellung des psychischen Charakters der Gesichtszüge durch die momentanen Verquickungen der Aufmerksamkeit mit Willen oder Gefühl, wie sie das mit dem Genre aufgekommene Postulat der inneren (psychologischen, nicht äußeren Handlungs-) Einheit forderte. Am Anfange der vierziger Jahre scheint nun die holländische Kunst geneigt gewesen zu sein, zugunsten der genremäßigen Individualisierung in Raum und Zeit das streng Porträtmäßige zurücktreten zu lassen: so entstanden Frans Hals' »Regenten des Elisabethspitals« und Rembrandts »Nachtwache« und parallel damit ging der große Aufschwung der intimen Genremalerei und Landschaftsmalerei, welch letztere sogar einem Rembrandt damals Probleme darzubieten schien. Beide Meister waren damit offenbar über die der Porträtmalerei gezogenen Grenzen hinausgegangen: Frans Hals durch absolute Beseitigung aller und jeder äußeren und direkten Berücksichtigung des betrachtenden Subjekts, Rembrandt namentlich durch eine zu hochgespannte Subordination. Wiesehr dies den letzteren die Zeitgenossen entgelten ließen, haben wir schon gehört; von Frans Hals ist das gleiche zwar nicht überliefert, aber indirekt aus dem Umstande zu erschließen, daß der Begründer des Haarlemer Regentenstückes und seit einem Vierteljahrhundert gefeiertste Hauptmeister dieser Stadt von seinen Landsleuten zunächst keinen Auftrag mehr auf ein Gruppenporträt erhalten hat, so daß nahezu ein weiteres Vierteljahrhundert verstreichen konnte, bis man ihn wiederum mit einem solchen Auftrage betraut hat. Bevor wir uns aber diesen seinen Alterswerken zuwenden, haben wir noch die Komposition seines Bildes von 1641 zu betrachten, die nicht minder wie die Auffassung Eigenartiges und namentlich innerhalb der Haarlemer Malerei Neues verrät.

Wenn als das Charakteristische der Haarlemer Gruppenporträtmalerei der dritten Periode im allgemeinen die zunehmende Annäherung an die Amsterdamer Richtung bezeichnet werden darf, so verrät sich dieselbe auf dem Bilde von 1641 noch mehr als in der Auffassung, in der sie uns in der Gestalt gesteigerter Konzentration zu innerer Einheit an Stelle der bisherigen Zersplitterung in Teileinheiten entgegengetreten war, in der Komposition, in der sie auch längst bemerkt worden ist. Man hat dies seit jeher in die Worte gekleidet, daß Hals im Bilde von 1641 das Helldunkel Rembrandts adoptiert habe. Und in der Tat: wenngleich die Figuren der fünf Regenten noch immer eine höhere Selbständigkeit gegenüber dem sie umgebenden Binnenraume behaupten als die Figuren der »Nachtwache« und anderer gleichzeitiger Bilder Rembrandts, so erscheint doch auch dem freien Raume diesmal eine größere Bedeutung zugebilligt als in Hals' älteren Schützenstücken. Und dieser gesteigerten

Vereinheitlichung der Figuren mit dem Tiefraume wird eine ebensolche mit der Ebene zur Seite gesetzt. An Stelle der reihenmäßigen Verbindung durch fortlaufende Kontraposte sehen wir da wiederum eine strengere Dreieckkomposition treten, die aber nun nicht allein, wie auf dem Bilde von 1616, die Gesamtzahl der Figuren rein äußerlich zusammenpreßt, sondern in den einzelnen Figuren selbst überall wiederklingt: so links die aufsteigende Linie von links unten nach rechts oben in den Achsen der beiden Figuren dieser Flanke und ähnlich auf der rechten Seite die symmetrisch entgegengesetzte Linie in den schrägen und (nicht zufällig) breiten Krempen der Hüte, während die mittlere Figur die feste, unbewegliche Vertikalachse darstellt, ohne diese gleichwohl bis zu einer dominierenden Spitze emporzutreiben. Anderseits bleibt die Tischplatte als tastbares Raumzentrum für die fünf Figuren hier noch sichtbar, während sie in den »Staalmeesters« aus dem Gesichtsfelde bereits verschwunden war: Frans Hals, der gegenüber Rembrandt einerseits an einer haptischeren Versinnlichung der fest umrissenen Körperräumlichkeit seiner Figuren festgehalten hat, bedurfte daher auch nicht des Gegengewichts der optischen Ebene, in welche Rembrandt das unruhig wogende und verdampfende Relief seiner »Staalmeesters« zu bannen gezwungen war.

Die Regenten und Regentinnen des Haarlemer Oudemannenhuis von 1664.

Man pflegt die beiden letzten Regentenstücke des Meisters vom Jahre 1664 nicht mehr für ganz vollwertige Zeugnisse seiner Künstlerschaft gelten zu lassen, weil sie angeblich bereits in allzu hohem Grade die Spuren greisenhaften Unvermögens verrieten. Wir wissen zwar über das Geburtsjahr des Frans Hals ebensowenig Zuverlässiges wie über seine künstlerische Lernzeit; da er aber bereits vor einem halben Jahrhundert sein erstes datiertes Schützenstück (von 1616) gemalt hatte und anderseits nach Ausweis der Biographen im Jahre 1664 keinen hinreichenden selbständigen Erwerb mehr finden konnte, so daß er als Pfründner des Altmännerhauses sein Leben fristen mußte, wird er im Jahre 1664 wohl schon die Schwelle des Greisenalters überschritten haben. Nun fehlt es jedoch nicht an Beispielen, daß einzelne Maler bis in das höchste zulässige Alter Vollgültiges und Vollwichtiges geschaffen haben; und das Los, in seinen späteren Lebensjahren auf die Mildtätigkeit seiner Mitbürger angewiesen zu sein, teilte Frans Hals mit zahlreichen, selbst jüngeren Kollegen, die gleich ihm infolge der rasch fortschreitenden Entwicklung der Mode die Fühlung mit dem Publikum und seinen fast von Tag zu Tag wechselnden Bedürfnissen verloren hatten und als Künstler zu selbständig dachten, als daß sie es über sich gebracht hätten, sich nachfühlend in die neuen, ihrem innersten Wesen fremden Manieren hineinzuzwängen. Wir haben daher alle Ursache, uns auch Hals' letzte Alterswerke (Tafel 79 und 80) mit unbefangenen Blicken anzusehen, und es wird sich sofort zeigen, daß die 23 Jahre, die

seit des Meisters letztem bekannten Gruppenporträt verflossen waren, in seiner Entwicklung deutliche Spuren hinterlassen haben.

Der erste Blick lehrt, daß der Meister in der Auffassung sich nun doch bequemt hat, die äußere Einheit durch Hineinziehung einer unsichtbaren Partei in den Inhalt des Bildes in einer direkten und daher unmittelbar packenden Weise zu versinnlichen. Regenten und Regentinnen verhandeln mit einer an Stelle des beschauenden Subjekts zu supponierenden Partei, wobei eine einzige Person das Wort führt und sich dabei die übrigen im Bilde enthaltenen Personen in der gleichen Weise subordiniert wie die Partei, an die der Appell gerichtet ist. Soweit hätte also Hals die Auffassung der drei Jahre früher entstandenen »Staalmeesters« adoptiert; aber innerhalb dieser gemeinsamen Grundauffassung sind doch zwei Verschiedenheiten zu beobachten, die für den Haarlemer Meister charakteristisch sind. Während erstens Rembrandt zwar alle Beisitzer einschließlich des Dieners die Partei ins Auge fassen, den einzigen Sprecher hingegen sich weder nach den Kollegen noch nach der Partei hinwenden ließ, hat Hals beide Male die durch Erheben der Hand kenntlich gemachte sprechende Person in direkten Verkehr mit der Partei gesetzt. Rembrandt wollte offenbar, daß die von ihm so strenge durchgeführte Subordination möglichst eine rein psychische bleiben möchte; der Sprecher, der alle innerhalb und außerhalb des Bildes geistig unbedingt beherrscht, vermeidet es geflissentlich, diese dominierende Rolle durch physische Wendungen zu versinnlichen. Eine solche intime Charakterisierung widerstrebte dem Haarlemer Altmeister selbst in diesen seinen spätesten Tagen, wiewohl er seit den dreißiger Jahren sein Temperament immer mehr und mehr zu zügeln gelernt hatte; wer einmal einem anderen sich subordinierte, der konnte dies gemäß der Auffassung des Hals nicht anders als mit Lust tun und da war es das Elementarste und Unvermeidlichste, daß er sich den Gegenpart einmal offen und munter ansah. Der zweite Unterschied besteht darin, daß bei Rembrandt mit Ausnahme des Sprechers alle Personen im Bilde übereinstimmend die Partei fixieren, während in beiden Bildern des Hals je zwei Personen sich wohl als passive Zuhörer dem Sprecher subordinieren, aber der Partei nicht zuwenden. Wie wir gesehen haben, beruht gerade auf dieser Gleichmäßigkeit der Aufmerksamkeiten und der dadurch bedingten Stille der unwiderstehliche Zauber, der vom Bilde des »Staalmeesters« ausgeht; es bedurfte aber der Kraft eines Rembrandt, um diese Köpfe im psychischen Charakter derart zu individualisieren, daß schon aus jedem einzelnen für sich das ungeheuerste innere Leben sprach und daß sie, anstatt durch diese Wiederholung einer und derselben unbeweglichen Pose einander zu neutralisieren und zu lähmen, einander in der Wirkung vielmehr steigerten. Diese höchste Meisterleistung intimer Schilderung war aber dem Haarlemer Meister womöglich

noch weniger zuzumuten als jene vorher erwähnte und deshalb hat er bei je zwei Figuren von der uniformen Wendung zum Beschauer Umgang genommen. Auf dem Regentenbilde sind dieselben links zu einer Gruppe vereinigt; der eine blickt ungefähr in der Richtung, in welcher der Sprecher sitzt, ohne gleichwohl diesen zu fixieren, und unterstützt die richtige Deutung dieser Wendung durch eine entsprechende Bewegung des rechten Zeigefingers, während sein Nachbar den Kopf vom Sprecher auffallend abwendet: beide demonstrieren somit wohl ihre psychische, nicht aber ihre physische Abhängigkeit vom Sprecher. Von den Regentinnen verhält sich die der Sprecherin zunächst sitzende ganz ähnlich, während die rechts stehende Dienerin sich auch durch ihre körperliche Wendung der Sprecherin unmittelbarer subordiniert. Beide Abweichungen haben zur Folge gehabt, daß in Hals' Bildern weder die innere noch die äußere Einheit zu so vollkommenem Ausdrucke gelangt sind als bei Rembrandt. Unmittelbar abgeschwächt erscheint der Ausdruck innerer Einheit; denn die von der Partei Abgewendeten werden offenbar nicht genau nach der gleichen Richtung bewegt als die im gleichen Zeitmomente derselben Zugewendeten. Mittelbar wird aber dadurch auch der Eindruck äußerer Einheit geschädigt, und zwar nicht so sehr durch die Abwendung vom Beschauer als solche, als durch die stimmungstörende, objektivistische Wirkung der selbständigen physischen Bewegungen, die die optische Stille des psychischen Ineinanderfließens von Subjekt (Beschauer) und Objekt (Figuren des Bildes) geräuschvoll unterbrechen.

Daß aber die geschilderte Auffassung des Frans Hals in seinen letzten Regentenbildern wenn auch nicht eine Annäherung an Rembrandt, so doch eine solche an die Amsterdamer Weise überhaupt bedeutet, läßt sich zur Evidenz daraus ersehen, daß genau die gleiche Auffassung, infolge einer Beschränkung der Personenzahl auf drei zu besonders klarem und geradezu paradigmatischem Ausdrucke gebracht, uns schon beim Rembrandt-Schüler Ferdinand Bol in dessen Gruppenporträt der Regentinnen des Leprosenhauses (Tafel 70) begegnet ist.*

Ähnlich wie in der Auffassung der Gesamtheit verrät sich auch in derjenigen der Einzelfiguren einerseits eine Annäherung an die durch Rembrandt auf den Gipfelpunkt gebrachte Amsterdamer Richtung, anderseits ein zögerndes Beharren bei den Althaarlemer Neigungen und auch hier ist das Resultat der Betrachtungen notwendigermaßen ein nicht völlig befriedigendes: es ist kein Hals mehr, was wir da sehen, aber auch noch kein Rembrandt. Der heraus-

* Bols Bild ist, wie schon erwähnt, 1668 entstanden. Wohl hat aber der von Riegl festgestellte Zusammenhang seine Richtigkeit. Das Bild der Regenten (Taf. 79) zeigt in seiner Komposition (zwar seitenverkehrt) eine starke Übereinstimmung mit Bols Bild von 1657 (Taf. 69).

fordernde Übermut und die kecke Lebenslust sind verschwunden; aber man merkt es diesen Leuten doch an, daß sie keine geborenen Träumer sind, und man gerät daher in Versuchung, sie für abgetakelte Lebemänner zu halten. Als Typus dafür darf der Sprecher des Regentenbildes mit den abgelebten Zügen gelten, der sich den Hut in burschikoser Weise schief auf die wirren, ungekämmten Haare gestülpt hat. Am sympathischesten berührt der alte Diener mit dem freundlichen, treuherzigen Ausdruck, dem noch etwas von der naiven Lebensfreudigkeit der Halsschen Jugendschöpfungen beigemischt ist. Interessant ist es auch, zu beobachten, wie sich der Meister mit dem uniformen geschniegelten Kostüm dieser Spätzeit abgefunden hat. Dem Einheitszwang der Mode mußte er sich beugen; aber der alte Hasser der Subordination entschädigte sich hiefür in der Weise, daß er dem einen das Wams aufriß, dem anderen die Spitzenärmel zerknitterte, dem dritten, wie schon bemerkt, den Hut schief aufsetzte usw., was natürlich ebenso viele Mittel waren, die Stimmungseinheit zu durchbrechen.

Aber auch in der Komposition sehen wir Frans Hals in seinen letzten Bildern über die von ihm früher erreichten Stufen in einer der allgemeinen holländischen Entwicklung durchaus entsprechenden Weise fortgeschritten. Ursprünglich war er davon ausgegangen, die Figuren vom Freiraume umflossen darzustellen, wobei ihn aber bloß die Figuren, nicht der Freiraum als solcher interessierten. Das gesteigerte Begehren der Holländer, die abgeschlossenen körperlichen Dinge in ununterbrochener Verbindung mit dem sie umgebenden Freiraume zu schauen, bewog auch den Haarlemer Hauptmeister zu einer vermehrten Rücksichtnahme auf den Freiraum, weshalb wir ihn im Jahre 1641 sogar das Amsterdamer Helldunkel adoptieren sahen. In den beiden Alterswerken zeigt er sich aber auch über dieses hinausgeschritten, indem er sich der Rehabilitierung der Lokalfarben mittels der Schwarzweißrotmalerei[1] in der Art der Delfter angenähert hat. Die Figuren bilden im Binnenraume gleichsam geballte farbige Wolken mit festem Kern und fließenden Umrissen; aber während die Delfter den Binnenraum als solchen mit gleicher Treue mitmalten und gerade dadurch zu klarer Abgrenzung der Figuren und zur Verbindung derselben durch Reflexe und Valeurs geführt werden, bleibt bei Hals der Binnenraum nach wie vor bloße Andeutung aus der Fernsicht und dies zwingt ihn auch zu jener maßlosen Breite des Vortrages, die dem in der Nähe des Bildes Weilenden den Eindruck des Unfertigen und Skizzenhaften macht und die man seit jeher in materialistischer Hyperkritik als bloßes Symptom der Altersschwäche und als eine natürliche Folge der zittrig gewordenen Hände zu erklären gesucht hat. In der

[1] Das Rot in der bekannt pikant-spärlichen Weise: am Knie des Regenten ganz rechts und am Schnitt des Buches auf dem Tisch der Regentinnen.

Gesamtkomposition endlich ist der Fortschritt gegenüber dem Regentenstück von 1641 am wenigsten fühlbar. Das Streben nach Rembrandts optischer Ebene hat sich allerdings unverkennbar verstärkt, aber die Tischplatte als Raumzentrum ist namentlich im Bilde der Regentinnen noch deutlich beibehalten; vielleicht fühlte der Meister hier die Notwendigkeit, damit ein haptisches Gegengewicht zu schaffen, da er gerade im Bilde der Regentinnen an der Hinterwand eine impressionistisch hingestrichene Landschaft im Charakter des Wijnants oder irgendeines Italianisten jener Zeit angebracht hat.

Das Schützenstück der Haarlemer St.-Adrians-Gilde von Hendrick Pot.

Solange dasjenige, was die Haarlemer vom Gruppenporträt verlangten, mit den spezifischen Neigungen des Frans Hals zusammenfiel — also während der zwanziger- und dreißiger Jahre —, konnte neben ihm für Aufträge dieser Art kein anderer Meister in Betracht kommen. Im Haarlemer Museum hängt auch nur ein einziges Schützenstück aus dieser Zeit von anderer Hand mit Offizieren der Adriansschützen (Tafel 81) Der Katalog schreibt es dem Hendrick Pot zu, dessen maßgebende Leistungen sonst auf anderen Gebieten lagen und der in gewisser Hinsicht den Übergang von Frans Hals zu Terborch vermittelt; als Entstehungsjahr wird ebendaselbst 1630 genannt, wozu die Kostüme und die Malweise leidlich stimmen. Daß die einzelnen Figuren dieses Bildes aus dem Geiste der Halsschen Kunst geboren wurden, lehrt der erste Blick; aber die Richtung des Haarlemer Hauptmeisters erscheint hier gewissermaßen auf die Spitze getrieben, in einer Weise, die wir in seinen eigenen Gruppenporträten nirgends antreffen. Das Bild beweist uns somit, daß es in Haarlem Leute gegeben hat, denen die Halssche Weise zu zahm erschien und denen gegenüber Hals selbst somit als maßvoller Künstler gelten durfte. Es liegt in der Natur der Sache, daß die gedachte Steigerung des packenden Lebenseindruckes bis zur Übertreibung wesentlich bloß durch Äußerlichkeiten, namentlich durch physische Bewegungen, bewirkt werden konnte, und die Komposition ist es daher, deren Eigenart dem Beschauer des Bildes vor allem auffällt, so daß wir sie ausnahmsweise an erster Stelle betrachten müssen.

Das Eigentümliche der Komposition dieses Bildes beruht darin, daß nicht allein Figuren und Hintergrund in einer schrägen, von links vorne nach rechts hinten ziehenden Richtung angeordnet sind, sondern auch innerhalb beider die Vor- und Rücksprünge, Stellungstiefen und Bewegungsrichtungen unaufhörlich wechseln. Die Offiziere kommen oben durch eine Tür von links nach rechts heraus, schwenken dann unter einem geraden Winkel halbrechts, um sich über eine steile und enge Geländertreppe herabzudrängen, und biegen endlich ganz rechts um. Dadurch kommen rechts fünf Figuren auf verschiedenen Stufen in der Tiefe hintereinander zu stehen; zwischen die vier am Fuße der Treppe Angelangten ist ein leerer Raumkeil eingeschoben; von den zwei Vordersten endlich hebt sich

der rechts Stehende (der Oberst) machtvoll heraus in den vordersten Grund. Dieses Gedränge der Figuren im Tieframe wird auf das wirksamste unterstützt durch die Bildung des Hintergrundes. Wir bemerken da eine schräge Reihe von Gebäuden, die aber nicht in einer zusammenhängenden Front verlaufen, sondern ähnlich wie die Figuren in beständigen Vor- und Rücksprüngen, winkelig gebrochenen Fassaden und weit einwärts vertieften Hallen bewegt erscheinen. Überdies sind diese Architekturen oben in geringer Höhe vom Rahmen abgeschnitten, wodurch das Gepreßte, Beängstigende ihrer Komposition noch erhöht wird.* Die Grundtendenz, die dem Meister beim Entwurfe dieser Komposition vorgeschwebt hatte, war hienach darauf gerichtet, den Eindruck der Ebene grundsätzlich zu vermeiden und dagegen alles aufzubieten, um Figuren und Hintergrund als im Tieframe bewegt darzustellen. Die Zusammenfassung in eine haptische Ebene dagegen überläßt der Meister genau nach dem Vorgange des Hals den fortlaufenden Kontraposten, zu deren Herstellung nebst den Kopf- und Armbewegungen namentlich die Lanzenschäfte, Fahnenstange, Kommandostab, Geländersprossen verwertet sind. Diese beruhigenden Mittel erwiesen sich aber in diesem Falle nicht als völlig ausreichend, um dem outrierten Tiefdrange die Waage zu halten, weshalb das Bild als Ganzes, trotz seiner hohen Qualitäten im einzelnen, auf den Beschauer einen fast peinlichen und befremdlichen Eindruck ausübt.

Die Auffassung verdient schon deshalb unser Interesse, weil ihr der Gedanke eines Ausmarsches zugrunde liegt: also ein inneres Einheitsmittel, das fast gleichzeitig Thomas de Keyser und zwölf Jahre später Rembrandt in berühmten Werken für ihre Lösungen verwertet haben, während in Haarlem Frans Hals es erst im Jahre 1639 damit versucht hat. Wie nicht anders zu erwarten, schuf sich der Haarlemer Pot in der Mitte des Bildes eine Teilgruppe von Vieren, die zu innerer Einheit verbunden erscheint. Der Vorderste darunter subordiniert sich die übrigen; was er ihnen unter Mitwirkung der linken Hand mitteilt, ist für uns natürlich kaum mit Sicherheit zu erraten. Möglicherweise fordert er sie auf, da sie nun die Treppe hinter sich haben, sich gleich den zwei Vordersten in Reihen zu je Zweien zu formieren. Wir hätten dann ein Kommando im übertragenen Wirkungskreise, d. h. die Grundauffassung der »Nachtwache«, wobei der Unterschied gegenüber dieser und der Amsterdamer Auffassung von der geschlossenen inneren Einheit nur in um so grellere Beleuchtung rücken würde. Vielleicht handelt es sich aber um eine bloße Konversation. Jedenfalls kümmern sich die Fünf dahinter nicht darum; denn sie sind offenbar nur darauf bedacht, wie sie die Treppe herabkommen sollen. Von den zwei Vordersten

* Der Hintergrund ist eine zusammenhängende Hauswand mit geöffnetem Fenster, durch das man die Decke einer Halle sieht.

endlich blickt derjenige, den wir schon vorhin als Oberst bezeichnet haben, stolz prüfend nach dem Beschauer heraus. Als Kommandanten verrät ihn sowohl diese gebieterische Haltung als der Kommandostab in seiner Linken und das Voranschreiten vor den übrigen; aber daß diese ihm subordiniert wären, d. h. ihr Ausmarsch auf sein Kommando erfolgte, verrät sich in keiner Weise. Die Offiziere marschieren aus, weil es ihnen eben kraft ihres Gemeingefühls so beliebt. Es ist eine innere Einheit im Bilde, repräsentiert durch den gemeinsamen Impuls zum Ausmarsche: und zwar in weit höherem Maße als in Teunissens »Mahlzeit« von 1533 oder in Dirck Jacobsz' »Ausmarsch« von 1563, denn in diesen symbolistischen Bildern arbeiteten die einzelnen Figuren zum Teil dem gemeinsamen Impulse geradewegs entgegen. In Pots Gruppenporträt von 1630 benimmt sich keine Figur mehr in einer Weise, die innerhalb eines Ausmarsches nicht Platz hätte; aber anderseits ist auch der einheitliche Wille aller zum Ausmarschieren nicht so einseitig und unzweideutig zum Ausdruck gebracht, daß er die Bedeutung des Bildes völlig erschöpfen würde. Wie ganz anders schlagend tritt uns der Aufmarsch in Thomas de Keysers Bilde von 1632 entgegen, wo die Schützen auf Kommando in Reih und Glied getreten sind, und vollends in der »Nachtwache«, wo das Kommando selbst zum Hauptgegenstand der Darstellung gemacht wurde.

Bezeichnend für den Haarlemer Gruppenporträtmaler ist auch in Pots Bilde die Einschränkung der Zahl der Figuren, die mit dem Beschauer in direkten Verkehr treten und somit die äußere Einheit des Bildes herstellen. Diese Funktion ruht hier eigentlich bei einer einzigen Figur; aber da diese der Oberst selbst ist, so erscheint durch seine Vermittlung gleichsam das ganze Korps in Verbindung mit dem unsichtbaren Zuschauerraume gesetzt.

Der Ausgang der Haarlemer Schützenstückmalerei. Pieter Soutman.

Es ist uns, wie schon früher erwähnt wurde, leider nirgends überliefert, was die Haarlemer dazu gesagt haben, als ihnen Frans Hals im Jahre 1641 in dem Regentenstück des Elisabethspitals, das dort schon als Gattung neu war und daher von Haus aus revolutionär erscheinen mußte, ein Helldunkelbild mit geschlossener innerer Einheit produzierte. Allein wir können uns die Wirkung des Bildes indirekt aus dem Umstande erschließen, daß der Meister, der bisher als Gruppenporträtmaler in Haarlem außer Mitbewerb gestanden war, nun volle 23 Jahre lang warten mußte, bis man ihn wieder mit einem solchen Auftrage betraute. Die hierauf begründete Vermutung, daß man in Haarlem über die Wandlung im Schaffen des Frans Hals ein ungünstiges Urteil gefällt hat, wird nachgerade zur Gewißheit, sobald man der Gruppenporträte ansichtig wird, die kurz nachher in Haarlem entstanden sind. Von dem Regentinnenstücke, das Jan Verspronck im Jahre 1642 gemalt hat, fehlt mir nicht allein eine Abbildung, sondern auch eine hinreichende

Beschreibung; meine Notizen beschränken sich wesentlich auf die Angabe, daß dieser Meister in seinen Bildern als charakterloser und erfindungsarmer Nachtreter des Hals erscheint. Dagegen bedeutet es schon an sich eine Reaktion, daß im selben Jahre 1642 die Offiziere der Adriansschützen wiederum ein großes Schützenstück in Auftrag gegeben haben. Die Ausführung wurde aber nicht mehr dem Frans Hals übertragen, sondern merkwürdigerweise dem Pieter Soutman, der in der Gründungsgeschichte von Rubens' Stecherschule eine bestimmte Rolle gespielt und später in Haarlem sich als gewandter Geschäftsmann betätigt hat. Das Bild (Tafel 82), das sich heute wie alle übrigen hier genannten Haarlemer Gruppenporträte im städtischen Museum daselbst befindet, erscheint als die gemalte Reaktion. In der Auffassung wurde die innere Einheit wieder auf eine einzige Teilgruppe von zweien oder dreien, zwar an hervorragender Stelle in der Mitte, jedoch ohne Einbeziehung des Oberst, beschränkt; die übrigen stehen oder sitzen teilnahmslos Parade. In der Komposition herrscht eine fast streng symmetrische Anordnung der Figuren samt ihren Lanzen und sonstigen schaftartigen Attributen, unter geradezu wegwerfender Behandlung des Freiraumes dahinter. Man merkt in allem den Protest gegen die geschlossene innere Einheit und gegen die Emanzipation des Freiraumes in Form des Helldunkels. Nur die gemütlichen Visagen, in denen vereinzelt sogar eine humorvolle Lebensauffassung durchbricht, verraten uns, daß wir da Mitbürger des Frans Hals vor Augen haben. Die damaligen Haarlemer Schützen müssen aber davon recht befriedigt gewesen sein; denn schon zwei Jahre später erhielt derselbe Meister abermals einen Auftrag auf ein großes Schützenstück (Tafel 83). In diesem ließ er, vermutlich durch den Erfolg von 1642 kühn gemacht, in mehreren Köpfen etwas vom Pathos (Konflikt zwischen Willen und Gefühl) des van Dyck mit einfließen, womit er einen wohl nicht bloß für uns Moderne unleidlichen Gegensatz zu der sonst beibehaltenen älteren Auffassung des Frans Hals in das Bild brachte. Mit der gesteigerten Gefühlsmalerei, die ihm von seinen Antwerpner Tagen her bekannt war, mochte ja Soutman das Begehren seiner Zeitgenossen wenigstens zum Teil getroffen haben; aber sein Bild von 1644 mußte zugleich auch den Haarlemern die Augen darüber öffnen, daß für diese neueste Phase des Haarlemer Kunstempfindens das Schützenstück kein recht geeignetes Substrat mehr darbot; denn mit diesem Jahre verschwindet die Gattung und mit ihr auch der Name ihres letzten Haarlemer Vertreters aus den Annalen der Gruppenporträtmalerei dieser Stadt.

Letzte Periode der Haarlemer Gruppenporträtmalerei.

Erst gegen Ende der fünfziger Jahre haben die Haarlemer das Problem der Gruppenporträtmalerei wieder aufgenommen, diesmal schon unter Beschränkung auf das Regentenstück. Es ist die letzte fruchtbare und bis zu gewissem Grade selbständige Periode, die diese Kunstgattung in der ältesten holländischen Kunststadt zu verzeichnen

gehabt hat. In ihr spiegelt sich eine neue wichtige Phase der Entwicklung des holländischen Kunstwollens, weshalb sie eine genauere Beachtung verdient, als ihr bisher in der Regel zuteil geworden ist.

Vom Jahre 1667 datiert das Gruppenporträt Jan de Bray der Regenten des Leprosenhauses (Tafel 86).* Der Auffassung nach zerfällt das Bild in zwei Handlungen.** Von links her ist ein Diener eingetreten, der dem hinter dem Tische sitzenden Kassier ein hilfsbedürftiges Kind vorstellt und zugleich einen Zettel übergibt, den der Kassier entgegennimmt und dabei auf die Erklärungen des Dieners aufmerkt. Die zwei an den Schmalseiten davor sitzenden Regenten wenden sich hingegen einer Partei (dem Beschauer) zu, mit dem sie eine selbständige Verhandlung pflegen; indem aber derjenige zur Linken mit der linken Hand auf den Kassier der hinteren Gruppe weist, erscheint eine unmittelbare Verbindung zwischen beiden Gruppen und Handlungen hergestellt. Das wäre somit die Auffassung, wie sie Frans Hals in seinem Schützenstück von 1616 zuerst begründet hat: eine selbständige Teilgruppe von innerer Einheit und eine ebenso selbständige von äußerer Einheit, beide aber in Raum und Zeit miteinander verbunden. Wir sehen also hier de Bray genau so wie früher Soutman auf den frühen Hals zurückgreifen, gleichsam als Protest gegen die geschlossene absolute innere Einheit seines späteren Regentenstückes von 1641. Der dramatische Konflikt, den Hals von Rembrandt und den Amsterdamern her übernommen hatte, war es offenbar, der den Haarlemern mißfiel. Das dramatische Element wurde daher wieder ausgeschaltet; aber was nun an seine Stelle trat, ist doch keineswegs das kameradschaftliche Lustgefühl und die humorvolle Gemütlichkeit der zwanziger und dreißiger Jahre. Die Regenten blicken weder einladend und herausfordernd wie bei Hals noch teilnehmend und mitfühlend wie bei den Amsterdamern: kühl, gemessen und geschäftsmäßig mustern sie die Partei. Noch frappanter ist der Unterschied in der hinteren Szene von geschlossener innerer Einheit. Auch hier fehlt alle Wärme der Empfindung, wiewohl das Thema dazu geradewegs herausgefordert hätte; aber nichtsdestoweniger fühlt sich der aufmerksame Beschauer gedrängt, gerade bei dieser Gruppe länger

* James Schmidt (Jahrbuch des russischen kunsthistorischen Institutes, Band I, Lieferung 2, 1922) hat in seinem Aufsatz über de Bray darauf hingewiesen, daß Riegl dieses und das in unserem Zusammenhang als nächstes besprochene Bild von de Bray, beide aus dem Jahre 1667, fälschlich als Bilder Jacob van Loos aus dem Jahre 1658 und 1659 angesehen und als Werke besprochen hat, die Jan de Brays Bildern von 1663 und 1664 vorausgehen, in denen er (S. 276) irrtümlich die reifsten Werke de Bray's sieht. Die richtigen Bezeichnungen wurden jetzt dem Texte eingefügt; prinzipiell liegt hier die gleiche Art des Sehens, die gleiche Umkehrung wie bei der Besprechung der Bilder Bols vor.

** Das Riegl unbekannt gebliebene Bild von Verspronck 1642 zeigt innerhalb der Haarlemer Regentenbilder zum erstenmal die Verbindung zweier Handlungen (Abb. u. a. S. 40, I. O. Kronig, Führer durch das Frans-Hals-Museum der Stadt Haarlem 1914).

zu verweilen. Man läßt den Blick einmal auf dem Kopf des Dieners, dann des Regenten ruhen und fühlt intim den geheimen inneren Rapport, der zwischen ihnen hin und her vibriert. Dann betrachtet man wiederum das Mädchen, das halb neugierig, halb ängstlich gespannt zum Kassier aufblickt. Wir ahnen die Gedankenfäden, die sich zwischen den drei Personen spinnen, und betrachten dieselben mit lustvoller Aufmerksamkeit, so wie sie selbst durch reine Aufmerksamkeit untereinander verbunden scheinen. Wir glauben eine gemalte Novelle vor uns zu sehen, wie sie Gerhard Terborch so unübertroffen geschaffen hat, und es ist in der Tat die durch Terborch vertretene Richtung der holländischen Malerei, die wir da im Gruppenporträt zum Ausdruck gelangen sehen.

Das Wesen des novellistischen Charakters dieser Periode.

Man darf niemals vergessen, daß das unverrückbare Ziel aller holländischen Malerei die Darstellung der Aufmerksamkeit gewesen ist. Nur um der Individualisierung der Aufmerksamkeit willen hatten die Holländer von den Italienern die Darstellung des Gefühlslebens übernommen. Die Lust bei Hals, das Mitgefühl bei Rembrandt waren bloß Mittel zum Zwecke und sobald dieser erreicht schien, erwachte naturgemäß das Bestreben, das nunmehr überflüssig gewordene Fremde wiederum nach Möglichkeit auszuscheiden oder doch auf das notwendigste Minimum einzuschränken. Aus diesem Bestreben, das die letzte selbständige Phase der holländischen Malerei vor ihrer Kapitulation vor der französischen kennzeichnet, ist die Auffassung Terborchs hervorgegangen. Seiner künstlerischen Abkunft nach ist er Haarlemer; durch die Gesellschaftsmaler, namentlich durch Pieter Codde, hängt er unmittelbar mit Frans Hals zusammen. Von Haus aus war er somit ein Maler des Lustgefühls und nicht ein solcher des Mitgefühls. Seine Aufgabe aber war es nun, den Ausdruck des Lustgefühls zugunsten der reinen Aufmerksamkeit so weit einzuschränken, als es überhaupt möglich war, ohne die Individualisierung der Aufmerksamkeit preiszugeben. Das Resultat waren seine »Novellen«, die uns heute so überaus fesseln, weil ihre Teilnehmer durch ein unsichtbares, aber unwiderstehliches Band zusammengehalten erscheinen und uns dadurch eine zwingende Stimmungswirkung vermitteln. Dieses Band scheint nun nichts anderes als reine Aufmerksamkeit; da sie aber in der vollkommensten Weise individualisiert ist, darf man mit absoluter Notwendigkeit schließen, daß ihr jedesmal irgendein selbstisches Gefühl zugrunde liegt. Eine genauere psychologische Analyse ergibt denn auch, daß es sich dabei um ein Lustgefühl handelt, aber um ein verborgenes, das nach außen hin hinter der angenommenen Maske der interesselosen Aufmerksamkeit verschwindet. Dieser Sachverhalt gelangt schon in den von Terborch gewählten Themen zum Ausdruck: in den Liebesbriefszenen, in dem Soldaten, der einer Dame Geld anbietet, in der »väterlichen Ermahnung«. Überall handelt es sich um geheime Leidenschaften, die der Meister

in der geistreichsten Weise zu verhüllen gewußt hat. Der Subjektivismus ist anscheinend ein vollständiger, was die Begeisterung der Modernen (z. B. Fromentins) für Terborch beweist: das Erfahrungsbewußtsein des Beschauers wird dadurch dermaßen intim beschäftigt, daß er die Szenen persönlich mitzuerleben wähnt.

Die Kunst Terborchs scheint somit die reifste und vollkommenste Phase der holländischen Kunst zu repräsentieren. Und in der Tat: die Aufmerksamkeit tritt uns darin in solcher Vollkommenheit des Ausdrucks entgegen wie niemals zuvor, aber zugleich auch in einer Individualisierung wie niemals vorher und verrät uns durch letzteres, daß sie nur scheinbar eine solche, d. h. eine interesselose ist und daß dahinter ein selbstisches Moment — eine geheime Lust — verborgen steckt, das eben mit jeder Individualisierung untrennbar verbunden ist, weil es geradezu das Wesen der Individualität ausmacht. Es ergibt sich daraus, das die Kunst Terborchs, wenn sie einerseits den Gipfelpunkt der holländischen Kunstentwicklung erreicht zu haben scheint, anderseits sich von dem Urideal der holländischen Kunst — der selbstlosen Aufmerksamkeit — weiter entfernt hat als irgendeine frühere Phase derselben. Und dies wird uns bestätigt durch die Wahrnehmung, daß den Terborchschen Bildern nicht allein das Mitgefühl fehlt, das aus Rembrandts Schöpfungen so ergreifend spricht, sondern auch der Humor, mit dem Frans Hals die Vergnügungssucht seiner lebenslustigen Schützen verklärt, ja sogar die Gemütlichkeit, die seit Geertgen van Haarlem das spezifische psychische Merkmal dieser Germanen gegenüber den romanischen Typen gewesen war. Der Auffassung der Terborchschen Novellen liegt etwas Ätzendes, Sarkastisches zugrunde: der Meister spottet über die geheimen Leidenschaften seiner Mitmenschen und fordert den Beschauer auf, das gleiche zu tun, während noch Adrian van Ostade für seine unflätigen Bauern auf Nachsicht plädierte, da sie ja doch nicht anders könnten. Terborch ist der Maler jenes geistreichen Egoismus, der die Erkenntnis der Schwächen anderer nicht gemeinmenschlich zu erklären versucht, sondern sie dazu ausnützt, um selbstherrlich über sie zu triumphieren. Es ist dies bekanntlich die psychische Art des nordfranzösischen Volkes, und wenn wir so bereits den letzten großen, selbständigen holländischen Hauptmeister in die Bahnen französischer Auffassung einlenken sehen, wird uns das Schicksal verständlicher, dem die holländische Malerei im letzten Drittel des XVII. Jahrhunderts anheimfiel: die eigene logische Entwicklung macht es zu einem unabwendbaren.

Jan de Bray.

Die Komposition des Regentenstückes des Jan de Bray von 1667 zeigt uns die Figuren als vollkommene optische Erscheinungen im Freiraume, aber ohne deutlichere Individualisierung dieser räumlichen Umgebung. Auch dies erinnert an die Weise Terborchs, der die Darstellung des Luftraumes durchaus beherrscht, ihn aber nur um der

Figuren willen mitgemalt hat; es interessierte ihn eben nach romanischer Weise nur der Mensch, an dem er seine geistreichen Launen auslassen konnte, aber nicht die Umgebung, die Welt im allgemeinen. Darin unterscheidet er sich von den Delftern, die ihm in anderer Hinsicht parallel gehen, aber den Freiraum und alles Nichtmenschliche darin mit gleicher individualisierender Aufmerksamkeit beobachten wie den Herrn der Schöpfung selbst. Die Gesamtkomposition zeigt die Figuren in einer optischen Ebene vereinigt, die aber von einer lockeren Anordnung in haptisch wirkendem Dreieck und von einer als Raumzentrum wirkenden sichtbaren Tischplatte mit Utensilien darauf begleitet wird.

Diese novellistische Auffassung war es offenbar, die die Haarlemer im Gruppenporträt durchgeführt zu sehen wünschten. So wie sie Jan de Bray 1667 zum Ausdruck gebracht hat, enthielt sie aber einen fühlbaren Fehler: es waren darin zwei Novellen anstatt einer enthalten. Gerade die novellistische Auffassung ist nun besonders empfindlich gegen jede Störung ihrer geschlossenen Einheit und es ergab sich daraus zwingend die Notwendigkeit, eine der beiden Novellen — entweder die innere oder die äußere — fallenzulassen. Es ist höchst bezeichnend für den Gang der Entwicklung, daß man die innere Teilgruppe, die noch Frans Hals im Jahre 1641 allein beibehalten zu sollen glaubte, nun fallenließ und sich mit der bloßen, aber absolut durchgeführten äußeren Einheit begnügte. Darin liegt der glänzendste Beweis, daß auch den Haarlemern wie allen Holländern die äußere Einheit als das eigentliche Ziel galt und daß sie nur deshalb so lange gezögert hatten, dieselbe nach dem Amsterdamer Beispiel radikal durchzuführen, weil sie in einer maßvollen inneren Einheit die unumgängliche Voraussetzung für die Erreichung jenes Zieles erblickten. Die feine Psychologie der novellistischen Behandlung ermöglichte es jedoch, die Figuren auch dann untereinander zu innerer Einheit zu verknüpfen, wenn man sie ausnahmslos nach dem Beschauer blicken und somit anscheinend sich wechselseitig um einander nicht kümmern ließ. In solcher Weise hat denn derselbe Jan de Bray im selben Jahre die Regentinnen des gleichen Haarlemer Leprosenhauses zur Darstellung gebracht (Taf. 87), indem er die drei Damen samt der Dienerin mit dem unsichtbaren Beschauer eine novellistische Szene aufführen ließ.

Vom novellistischen Genrebild gilt nun aber im höchsten Maße, was an früherer Stelle (Seite 261) vom Genrebild überhaupt gesagt wurde: daß es die Tendenz mit sich führt, die einzelnen Teilnehmer der Szene des Sonderinteresses, das ihre objektive Selbständigkeit erwecken sollte, zu entkleiden und in der Gesamtheit, die wesentlich im zusammensehenden Subjekt liegt, untergehen zu lassen. Das Porträt durfte aber von seinem objektiven Habitus nicht so viel opfern, wenn es überhaupt noch als Porträt, d. h. als Abbild eines geschlossenen Individuums, gelten sollte. Die novellistische Behandlung

führt den Beschauer allzusehr in Versuchung, einseitig den zwischen den Figuren hin- und herlaufenden psychischen Fäden zu folgen und darüber die körperlichen Besonderheiten und die daran zum Ausdruck gelangenden allgemeinen psychischen Charaktereigenschaften der einzelnen Porträtierten zu übersehen. Dies mochten auch die Haarlemer gefühlt haben und so kam es endlich in den sechziger Jahren zu einer neuerlichen teilweisen Reaktion. Als Symptom derselben dürfen wir es vor allem ansehen, daß nun selbst der alte Frans Hals nochmals für geeignet befunden wurde, dem Begehren der Haarlemer Genüge zu tun. In der Tat sind seine Regenten und Regentinnen von 1664 weit selbständiger im porträthaften Sinne ausgefallen als jene Figuren des de Bray. Allerdings scheint Hals darin wieder viel weiter gegangen zu sein, als seine Auftraggeber gewünscht hätten; denn der eigentliche Gruppenporträtmaler in den sechziger Jahren, Jan de Bray, hat sich weit maßvoller verhalten. Als die reifsten Werke dieses letzten eigenartigen Haarlemer Porträtmalers darf man die zwei Stücke der Regenten (Taf. 84) und Regentinnen (Taf. 85) des Armkinderhauses vom Jahre 1663* und 1664 im Haarlemer städtischen Museum ansehen, die gewissermaßen zugleich den Abschluß der selbständigen Haarlemer Gruppenporträtmalerei bilden.

Sämtliche Regenten und Regentinnen einschließlich der dabeistehenden Subalternen haben hier den Blick nach der Seite des Beschauers (der Partei) gerichtet, dessen Vielköpfigkeit durch eine weit größere Zerstreuung der Blickstrahlen als in Rembrandts »Staalmeesters« deutlich gemacht erscheint. Es sind überhaupt nicht die »Staalmeesters«, deren Erinnerung im modernen Betrachter durch diese Bilder erweckt wird, sondern weit ältere Schöpfungen der Amsterdamer Gruppenporträtmalerei: die Regentenstücke des Werner van Valckert (Taf. 44, 45). Mit diesen hatten die Amsterdamer die äußere Einheit errungen (Seite 161); es fehlte ihnen aber noch der zwingende Eindruck der inneren Einheit, weil nicht allein der Vorsitzende, sondern auch alle Beisitzer in selbständigen Verkehr mit dem Beschauer gesetzt waren und dadurch der Eindruck der Gleichzeitigkeit aller ihrer Aktionen und ihre Subordination unter eine einzige durch den Vorsitzenden herbeigeführte Beziehung zur Partei verdunkelt wurde. Namentlich im Bilde der Regentinnen des Jan de Bray (Taf. 85) fällt nun die selbständige Aktion auf, welche jeder einzelnen Dame und sogar der Dienerin zugeteilt ist. Wiewohl die Blicke aller von gespannter Aufmerksamkeit auf den Beschauer zeugen, sind doch auch ihre Hände durchwegs in irgendeiner besonderen Weise beschäftigt. Der innere novellistische Zusammenhang wird dadurch nachdrücklich gestört, wogegen die porträthafte individuelle Selbständigkeit gewonnen hat, weil der Beschauer sich dadurch aufgefordert fühlt, jede einzelne Figur für sich zu betrachten. Auf dem Bilde der Regenten (Taf. 84) findet sich diese

* Riegl datierte dieses und das folgende Bild irrtümlich 1667.

Auffassung zwar etwas minder schroff ausgesprochen, ist aber gleichwohl nicht zu verkennen. Der mit den Schreibgeschäften Betraute setzt die Feder an, während er die Partei fixiert, und ein anderer neben ihm wendet sich derart auffallend nach dem Beschauer um, daß er ihm ebenfalls gleichsam in die Augen springt: diese zwei Figuren nehmen aber zugleich die Mitte, d. h. die dem Beschauer am meisten exponierte Stelle im Bilde ein. Man muß nur die »Staalmeesters« daneben halten, unter denen einzig der Kassier durch den Geldbeutel kenntlich gemacht ist, und auch dies in einer bloß dem sorgsamen Betrachter auffallenden Weise, während der Schriftwart des Jan de Bray fast die lauteste Figur im ganzen Bilde ist. Auch sind die Hände der »Staalmeesters« weit nebensächlicher und untergeordneter gebildet als beim Haarlemer Spätmeister. Aus alledem ergibt sich somit, daß die Haarlemer Gruppenporträtmalerei, die unter romanistischen Einflüssen zu einer Zeit, als die Amsterdamer noch gar nicht daran gedacht haben, eine innere Einheit ins Gruppenbild zu bringen versucht hatte, nun am Ausgange der dritten Periode in der allgemeinen Auffassung just dort angelangt ist, wo die Amsterdamer, die von Haus aus grundsätzlich vor allem nach äußerer Einheit gerungen hatten, bereits am Ende der zweiten Periode gestanden waren. Da aber volle vierzig Jahre unerhört intensiver Entwicklung der holländischen Malerei dazwischenlagen, so ist es selbstverständlich, daß es sich da nicht um eine vollständige Identität der Auffassungen handeln kann und vielmehr der Fortschritt der allgemeinen Anschauungen auch in den Spätwerken des Jan de Bray zutage treten mußte. Und schließlich ist auch dieser Meister, trotz aller Verwandtschaft seiner Auffassung mit derjenigen des Amsterdamers Valckert, ein Haarlemer gewesen und geblieben und hat dies auch in seinen Bildern deutlich genug verraten. Es ist daher Zeit, sich die Unterschiede klarzumachen, die zwischen den anscheinend fast identischen Auffassungen in den Regentenstücken des Werner van Valckert und des Jan de Bray zu beobachten sind.

Sie lassen sich sämtlich in der Definition zusammenfassen, daß die Auffassung des Jan de Bray trotz aller Reaktion zugunsten der porträtmäßigen Selbständigkeit im Grunde doch eine novellistische gewesen ist, während in der Auffassung des Werner van Valckert die dramatische des Rembrandt wenigstens latent vorhanden war. So sehr man an den Regenten des de Bray zum Unterschiede gegenüber den »Staalmeesters« die Hände merkt, treten sie doch weit zurück gegenüber den Köpfen, wenn man das analoge Verhältnis auf den Valckertschen Bildern daneben vergleicht. Die Hände der Regenten und Regentinnen des de Bray sind sämtlich mehr oder minder in einer Linie längs der Tischplatte angeordnet, während die Köpfe einzeln und unter valeurmäßiger Beherrschung der Umgebung emporragen und den Blick des Beschauers dadurch konkurrenzlos auf

sich ziehen. Den Köpfen selbst aber fehlt sowohl die individuelle physische Bewegtheit als die individuelle psychische Charakterisierung: beide sind über dem Streben nach dem individuellsten Momentausdrucke der Aufmerksamkeit verlorengegangen. Es zeigt sich hier abermals, daß die Ausschaltung der Lust- und Gefühlsäußerungen zugunsten der rein subjektiven Aufmerksamkeit schließlich den Porträtcharakter beeinträchtigen mußte. Die Aufmerksamkeit dieser fünf bis sechs Leute im Bilde erscheint uns heute einförmig und ein Kopf beeinträchtigt den anderen in der Wirkung, während sie Rembrandt durch die leise dramatische Beigabe interessant zu machen und einander in der Wirkung steigern zu lassen wußte. Diese Uniformität der psychischen Aufmerksamkeit forderte aber die novellistische Richtung dieser spätesten Haarlemer Gruppenporträtmalerei, wobei freilich das Beste daran — die pikante Wirkung etwa der Terborchschen Novellen — verlorenging, weil der dem Regentenstück ausschließlich offenstehende Verkehr mit einer Partei nach der gedachten Richtung nur geringen Spielraum offen ließ. Gerade Bilder dieser Art, so vortrefflich sie gemalt sind, beweisen zur Evidenz, daß die allgemeine Entwicklung der Kunst nun in Bahnen vorgeschritten war, in denen für das Gruppenporträt im Grunde kein Platz mehr gewesen ist. Die Holländer hatten die Wahl, der novellistisch-dramatischen Richtung schlankweg zu folgen und dem hiefür ungeeigneten Gruppenporträt zu entsagen oder aber, wenn sie diese nationale Kunstgattung nicht entbehren mochten, in der Enwicklung stillzuhalten und auf Jahrhunderte hinaus auf jede weitere schöpferische Mitwirkung an der Geschichte der Malerei zu verzichten. Die Holländer haben bekanntlich das letztere vorgezogen.

Aus der novellistischen Richtung, die zur physischen und psychischen Uniformierung der Einzelfigur drängte, erklärt sich schließlich auch das Widerstreben gegen jede innere Subordination im Bilde — eine Tendenz, in der sich zugleich auch wieder der Haarlemer Künstler verrät. Bei Valckert brauchen wir trotz der auch von ihm angestrebten Koordination aller nicht lange zu suchen, wer die Frage an die Partei stellt und sich dadurch als Vorsitzender gebärdet. Dagegen haben wir im männlichen Regentenstücke des Jan de Bray Mühe, denselben zu finden, bis wir ihn ganz rechts am Ende eruieren, und vollends im weiblichen Regentenstück bleiben wir lediglich auf die Vermutung angewiesen, die uns am ehesten in der ganz links Sitzenden mit dem halbgeöffneten Munde die Sprecherin erkennen läßt. Hienach könnte man den Unterschied zwischen den Auffassungen in den Regentenstücken des Werner van Valckert und Jan de Bray dahin definieren, daß, während der Amsterdamer in der durchgeführten äußeren Einheit bereits das kommende Streben nach innerer dramatischer Einheit und relativer Subordination erkennen läßt, der Haarlemer hingegen den Rest jener subordinativen Einheit

abzustreifen strebt, die ihm die unmittelbar vorangehende Entwicklung aufgenötigt hatte. Und so versteht man endlich auch von diesem Schlußpunkte aus am vollkommensten die Ablehnung, welche die Haarlemer dem dramatischen Versuche des Frans Hals in seinem Regentenstücke von 1641 entgegengebracht haben. Der Keim eines dramatischen Konflikts in diesem Bilde ist es offenbar, der den Haarlemern so unerträglich erschienen war, daß sie den Meister seither vollständig fallengelassen haben und es hat ihm gar nichts genützt, daß er in dem Bilde, wie wir gesehen haben, der den Haarlemern nicht minder zuwideren Subordination so geschickt auszuweichen gewußt hatte.

Auch die Komposition der de Brayschen Regentenstücke von 1663 und 1664 läßt sich am besten im Wege einer Vergleichung mit den Valckertschen von 1624 charakterisieren. Eine unleugbare Verwandtschaft zwischen beiden existiert darin, daß de Bray namentlich gegenüber Frans Hals wieder die greifbare körperliche Erscheinung bis zu gewissem Grade rehabilitiert hat: man sehe nur die tanzenden Glanzlichter auf seinen Augäpfeln, denen dadurch wieder in einer an die Vlamen erinnernden Weise ein tastbares Relief verliehen wurde. Diese klare haptische Wirkung wird auch durch den hellen Hintergrund unterstützt, der namentlich am männlichen Regentenstücke gegenüber denjenigen des Hals als neu und bedeutsam auffällt. Und doch lehrt uns eine genauere Vergleichung, daß seit der Entstehung der Valkertschen Bilder nicht bloß eine, sondern sogar zwei Generationen am Werke gewesen waren. Denn wenngleich der Tisch noch als Raumzentrum fungiert, ist doch seine Platte bereits nur mehr wenig sichtbar geblieben und die Figuren sitzen so raumwahr um denselben herum, daß sie im Gesamteindruck einer optischen Ebene den »Staalmeesters« nicht viel nachgeben. Aber selbst über dieses Stadium zeigt sich die Komposition bei de Bray bereits hinausgeschritten: die Figurenachsen sind in eine so strenge Responsion von Diagonalen gebracht, daß die Gesamtkomposition einen absolut ruhigen Eindruck der Ebene hervorbringt. Namentlich das männliche Bild zeigt die sechs Achsen in drei Paare aufgeteilt, das mittlere Paar konvergierend, die beiden seitlichen divergierend gebildet, und zwar dermaßen, daß (von rechts gezählt) der erste, vierte und der Diener einerseits, der zweite, dritte und fünfte anderseits zueinander parallele Achsen zeigen; und ähnlich ist das Verhältnis im weiblichen Bilde. Der Tiefraum erscheint somit zwar in solcher Weise berücksichtigt, daß selbst ein moderner, grundsätzlich von subjektiv-optischem Gesichtspunkte aufnehmender Betrachter nichts Störendes darin wahrnimmt; er soll aber (wie bei den Romanen) in keiner Weise vorschlagen, sondern zugunsten der haptischen Ebene in der Erscheinung zurücktreten. Der freie Luftraum erscheint als das Allverbindende, aber gerade darum soll man ihn nicht als

ein Selbständiges wahrnehmen. Vollends wird die nichtmenschliche Umgebung der Personen nach Kräften ignoriert: am männlichen Porträt sieht man im Hintergrunde nicht einmal eine deutliche Wand, sondern bloß einen hellen Schein, der gegen die Seiten hin in Dunkel übergeht: eine Fortsetzung des Helldunkels in der Richtung der Delfter, die uns abermals beweist, daß das holländische Helldunkel bloß ein Mittel zur sinnfälligen Darstellung des Freiraumes gewesen ist. Am weiblichen Bilde hingegen ist der größte Teil des Hintergrundes mit einer Draperie verhängt. Dieser Vorhang ist nichts anderes als jener bequeme Lückenbüßer, dessen sich noch jede akademische Kunst seit dem XVI. Jahrhundert bedient hat, um Tiefraum und nichtfigürliche Umgebung als vorhanden zu markieren und sich dadurch ihre Darstellung in Wirklichkeit zu ersparen. Die Haarlemer Gruppenporträtmalerei war damit in der Komposition wie mit der Uniformierung in der Auffassung in die akademische Schlußperiode ihres Daseins eingelaufen.

Rückblick. Damit ist die äußerste Grenze erreicht, die wir uns für die Lösung unserer Aufgabe in dieser Abhandlung (Seite 233) gesetzt hatten: die Entwicklung der holländischen Gruppenporträtmalerei in ihren zwei maßgebenden Richtungen — der Amsterdamer und der Haarlemer — bloß durch jene drei Perioden hindurch zu verfolgen, die unserem modernen Kunstwollen Entsprechenderes zu bieten scheinen als die (demselben freilich historisch näherstehende) akademische Periode. Indem wir am Schlusse auf eine zurückgelegte Strecke von anderthalb Jahrhunderten Kunstgeschichte zurückblicken, empfiehlt es sich noch einmal, zu Bewußtsein zu bringen, daß die drei betrachteten Perioden — die symbolistische, die genremäßige und die dramatisch-novellistische — im Grunde eine einzige Episode der allgemeinen Kunstgeschichte bilden und nur die verschiedenen Phasen der Entwicklung einer und derselben kunsthistorischen Individualität darstellen. Diese Individualität ist die Malerei des Freiraumes und der Aufmerksamkeit; und wollte man auch diese beiden noch in Eins zusammenfassen, dann könnte man etwa von einer Malerei des subjektivierten Objektivismus sprechen.

Alles Leben ist eine unablässige Auseinandersetzung des einzelnen Ich mit der umgebenden Welt, des Subjekts mit dem Objekt. Der Kulturmensch findet eine rein passive Rolle gegenüber der Welt der Objekte, durch die er in jeder Weise bedingt ist, unerträglich und trachtet sein Verhältnis zu ihr selbständig und eigenwillig dadurch zu regeln, daß er hinter ihr eine andere Welt sucht, die er dann mittelst der Kunst (im weitesten Sinne des Wortes) als seine freie Schöpfung neben die ohne seine Zutun bewirkte natürliche Welt setzt.

Die bisherige Geschichte der Menschheit läßt in dieser Hinsicht zwei extreme Grundsätze erkennen: am Anfange die Auffassung, daß jedes Subjekt zugleich ein Objekt sei und daß hienach im Grunde

bloß Objekte existieren; heute die entgegengesetzte, wonach es gar keine Objekte und nur ein einziges Subjekt gebe. Die Geschichte der klassischen Antike, des christlichen Mittelalters, der Renaissance und Barockkunst läßt uns den Übergang von der ersteren zur letzteren Auffassung schrittweise verfolgen. Auch die Kunst der Holländer im XVI. und XVII. Jahrhundert bildet bloß ein Glied in dieser langen Entwicklungskette, aber allerdings ein überaus wichtiges und beachtenswertes. Diese Holländer waren nämlich die ersten, denen die Erkenntnis aufgegangen ist, sämtliche Objekte ließen sich für das Subjekt auf dem Wege erobern, daß sie als Vorstellungen in das Bewußtsein des Subjekts eingingen. Die Holländer trachteten hienach als die ersten zielbewußt in der Malerei die Dinge derart wiederzugeben, daß dadurch weniger ein bestimmter sinnlicher Reiz (namentlich auf den Tastsinn, aber auch auf den Gesichtssinn) als eine bloße allgemeine Vorstellung von den Dingen im Beschauer wachgerufen werden sollte. Das physische Mittel dazu war die Wiedergabe der Dinge als Raum, aber nicht als begrenzter kubischer Raum, der mit seiner Undurchdringlichkeit den Tastsinn herausfordern würde, sondern als unbegrenzter Freiraum, an den die einzelnen Dinge in ihrer Erscheinung möglichst angenähert werden sollten. Das psychische Mittel hingegen, das freilich hauptsächlich bloß an der menschlichen Figur Anwendung finden konnte, war die Darstellung der Aufmerksamkeit, die ja im Grunde nichts anderes ist als Vorstellung — unter Zurückdrängung der Willens- und Gefühlsäußerungen. Damit hängt auch aufs engste die ursprüngliche und langwährende Abneigung der Holländer gegen die Darstellung geschlossener historienhafter Handlungen zusammen, die wegen des unvermeidlichen Wechselverkehrs mehrerer Figuren untereinander schwieriger in reine Vorstellung umzusetzen sind, und umgekehrt ebenso ihre Neigung für das Porträt — das Einzel- wie das Gruppenporträt —, das nur für das vorstellende Subjekt existiert.

Wollen wir zum Schlusse die drei betrachteten Phasen der Entwicklung der holländischen Aufmerksamkeits- und Freiraummalerei an der Hand von drei Typen rasch rekapitulieren, so dürfen wir an erster Stelle jenen »Rechner« (Tafel 8) als den Repräsentanten der symbolistischen Periode nennen, dessen Aufmerksamkeit noch ganz generell in ungemessene Fernen gerichtet war. Das Objekt seiner Aufmerksamkeit stand zwar in Ziffern auf dem Tische geschrieben; da aber sein Blick davon weit abgewendet war, konnte es bloß die Bedeutung eines Symbols beanspruchen. Ähnlich sahen wir zur gleichen Zeit in der physischen Komposition die geschlossene Figur des Vordergrundes und den umgebenden Freiraum dahinter noch verbindungslos auseinanderfallen. Die genremäßige Stufe der Entwicklung bezeichnet hingegen jener »Calculator«, dem wir in den Gruppenporträten wiederholt (Tafel 38, 42)

begegneten. An Stelle des Symbols ist jetzt das charakteristische Spiel der Hände getreten; und wenn zwar der Blick des innerlich Kombinierenden noch immer nicht darauf gerichtet erscheint, so fällt dies doch hier nicht mehr als störender Widerspruch auf, weil beides auch in Wirklichkeit gleichzeitig parallel nebeneinander hergehen konnte. Die gleiche physische Annäherung zwischen Einzelfigur und Freiraum durch Verflüchtigung der ersteren und Kondensierung des letzteren lehrte uns die Betrachtung der Komposition der gleichzeitigen Gruppenporträte erkennen. Die reifste Stufe der Entwicklung bezeichneten endlich Figuren von der Art, wie der Mann, der durch eine geöffnete Tür hinausspäht (Tafel 88). Nun gibt es wieder ein bestimmtes Ziel der Aufmerksamkeit (im vorliegenden Falle etwa ein Hausflur), mit dem der Aufmerksame fest und unzweideutig zu innerer Einheit verbunden ist, wie es bei den Romanen längst Regel geworden war; aber jenes Ziel ist unsichtbar gemacht, so daß es sich der Beschauer in der Vorstellung aus dem Erfahrungsbewußtsein zu ergänzen hat; und desgleichen sind vom Subjekt nicht die äußeren vermittelnden Organe des Aufmerkens (namentlich die Augen) zur Darstellung gebracht, sondern bloß die Kehrseite gezeigt, diese aber in solcher Charakterisierung, daß der Beschauer dadurch wiederum im höchsten Maße angeregt wird, sich das »Aufmerken« der Figur in der Vorstellung aus dem Erfahrungsbewußtsein zu ergänzen. Damit war eben nichts anderes gemeint als mit jenen übrigen zahlreichen, anscheinend nichtssagend-bedeutungslosen Figuren, die in den holländischen Bildern der vierziger und fünfziger Jahre des XVII. Jahrhunderts so häufig wiederkehren: etwa mit dem »Angler«, der zwar auf ein bestimmtes Objekt (den unsichtbaren Fisch) merkt, aber im Beschauer wesentlich nichts anderes als die Vorstellung gespanntester Erwartung wachruft; oder mit der »Näherin«, deren winzige Stiche man völlig übersieht, weil der Beschauer vollständig durch die Vorstellung des mit überzeugender Meisterschaft dargestellten »Achtgebens« bei der Arbeit gefangengenommen wird. Parallel damit begegneten wir in der gleichzeitigen Komposition an der Einzelfigur einerseits dem höchsten packendsten Relief, zugleich aber auch ihrer lockersten Auflösung im Freiraume; in der Gruppe einerseits einer Retablierung der Linienkomposition in der Ebene, zugleich aber auch einer Umwertung dieser Ebene aus einer objektiven geometrisch haptischen in eine subjektive optische.

NACHWORT

Riegls Gruppenporträt kommt für die Forschung nach der Erkenntnis des Wesens der holländischen Kunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts und des Sinnes ihrer Wandlungen eine besondere Bedeutung zu. Die holländische Malerei — wie sie historisch gegeben ist — in ihrem künstlerischen »So-und-nicht-anders-Sein« zu erfassen, wie sich dieses im einzelnen Werk und im Zusammenhang manifestiert, festzustellen, ist die Aufgabe, der die Entwicklungsgeschichte einer Bildgattung durch zwei Jahrhunderte dient. Es ist eine Aufgabe, die für die Kunstwissenschaft zu den interessantesten innerhalb der europäischen Kunst der Renaissance und Nachrenaissance gehört. Ihre Lösbarkeit stand lange überhaupt in Frage, da sich einer stilkritischen Betrachtung holländischer Kunst noch ganz andere Schwierigkeiten entgegenstellen wie der ihr zeitgenössischen italienischen oder französischen Malerei. Es ist bei den Schöpfungen dieser Kunstkreise immerhin klar, daß sie Kunstwerke sind, bei denen ein Linienaufbau, eine farbige Komposition vorhanden ist, für die es genaue Regeln gibt; es sind damit Elemente des Bildaufbaus gegeben, die zur Grundlage stilkritischer Untersuchungen gemacht werden können. Nicht so für die holländische Malerei, vor allem die des 17. Jahrhunderts, die durch fast zwei Jahrhunderte — noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts — die revolutionäre Kunst schlechthin ist, eine Kunst, die sich nirgends den von den Akademien kodifizierten Vorschriften der Barockklassik fügt, eine Kunst, die sich weder um die Größe des darzustellenden Gegenstandes, noch um die als würdig anerkannte Darstellungsform kümmert, noch Rücksicht nimmt auf die Forderungen eines wohlabgewogenen Geschmackes. Es ist eine Kunst, die immer nur ein einzelnes, unvergleichbares Objekt, mag es Landschaft oder Schenke oder ein Gesicht sein, in seiner individuellen Besonderheit zu geben scheint. Das Schicksal der Wertung und Erkenntnis dieser Kunst ist von Anfang an diese ihre »Natürlichkeit«. Eine Natürlichkeit, die jeder »inneren Gesetzlichkeit« zu widersprechen scheint. Bedurfte es doch eines über hundert Jahre langen Kampfes, bis man überhaupt für die Kunstgeschichte die Feststellung eroberte, daß diese Natürlichkeit etwas anderes sei als Naturabklatsch, geübt am zufälligen, unwürdigen Darstellungsgegenstand, der häßlichen Alltagserscheinung. Ja, die Treue der Wiedergabe war für ihre ersten Verteidiger, Amateure

wie de Piles, die wesentliche Rechtfertigung (bei allem Bedauern, daß sie an so gleichgültige Gegenstände gewendet war) für diese merkwürdige Kunst gegen alle Regel, bei der man doch in manchem Detail, bei dem vor allen geschätzten Meister —Rembrandt—zur Verwunderung eine gewisse Gesetzlichkeit konstatierte. Erst die Generation um 1850 brachte mit dem Sieg eines sozialfühlenden Bürgertums den Gedanken zur allgemeinen Anerkennung,[1] daß diese Natürlichkeit mehr sei als Abklatsch — Spiegel einer Idee, die gleichberechtigt ist neben der Idee der Kunst der italienischen Renaissance, die als höchste Kunst galt. Nur eines konnte in diesem Rausch der Wertung und Überwertung der holländischen Kunst noch nicht gefaßt werden, daß ihrer »Idee« organisch auch eine genau determinierte Wirklichkeit der Bildstruktur entsprechen mußte. Im Begriff des »Malerischen« seiner vagen Harmonien war im Grunde alles gebannt, was diese Zeit von der Magie der gleich der Natur in ihrer Vielfalt unerschöpflichen Kunst als Strukturprinzip fassen konnte, da auch für sie noch die dogmatische Ästhetik den Kanon für Gesetze des Bildaufbaues gab, und da, wo dieser nicht berücksichtigt war, auch für sie noch etwas Unfaßbares, anarchisch Freies zu herrschen schien. Ansätze zu einer Stilanalyse finden sich daher nur dort, wo die Bindung an die dogmatische Ästhetik schwächer war, etwa bei Fragen der farbigen Komposition, für die manche Kriterien sich aus Praxis und Tradition der gleichzeitigen Malerei ergaben. Das wesentlichste Verdienst dieser Zeit liegt neben der Tatsache, daß sie die »Idee« der holländischen Kunst zur Anerkennung brachte, in der Untersuchung und Klarstellung der ethnischen und soziologischen Voraussetzungen dieser Kunst.

Diese Stellung zur holländischen Kunst gilt im Grunde noch für die Riegl gleichaltrigen Forscher, die im einzelnen so viel zur Kenntnis holländischer Kunst beigetragen haben, deren Tendenz aber mehr auf Konstatierung von Meisternamen, auf Fundamentierung durch Ort- und Zeitnachweise gerichtet ist. Der Feststellung der individuellen Anlässe der Werke gilt ihre Forschung, Künstlerviten nicht Stilgeschichte sind das letzte Resultat ihrer Bemühungen. Der organische Aufbau des einzelnen Werkes, wie dessen »selbstverständliche« Einordnung in den gegeben historischen Zusammenhang wird ihnen kaum Problem, gefesselt von dem unübersehbaren Reichtum an Einzelheiten.

Es ist Riegls Tat, hier den entscheidenden Schritt getan zu haben. Er hat als erster die Möglichkeit geschaffen, die organische Struktur

[1] Les musées de la Hollande von W. Burger-Thoré, les maitres d'autrefois von E. Fromentin und H. Taine »Philosophie de l'art« sind als die entscheidenden Werke dieses Abschnittes zu nennen. Die Geschichte des Kampfes, um die Idee der holländischen Kunst im einzelnen darzustellen, liegt außerhalb des gegebenen Rahmens dieses Nachwortes. Nur auf Schnaase (und seine niederländischen Briefe) als dem einzigen legitimen Vorläufer Riegls sei hingewiesen.

der Werke holländischer Malerei im einzelnen wie im Zusammenhang zu sehen. Entscheidend dafür war, wie Riegl die Bindung an die dogmatische Ästhetik löste und damit auch die Stellungnahme der vorhergehenden Generation überwand, die am liebsten die Möglichkeit jedes verstandesmäßigen Erfassens der Gesetzmäßigkeit des Bildaufbaues in Frage gestellt hätte. Riegl schränkt die Gültigkeit der Gesetze der dogmatischen Ästhetik richtig auf das ihr gegebene Geltungsgebiet ein: auf die Kunst der Renaissance und des Barocks der romanischen Völker. Sie gibt für ihn nicht mehr das für alle Zeiten und Völker bindende Gesetz, nach dem gute und schlechte Kunst geschieden werden kann, sondern Formulierung der organischen Gesetzlichkeit einer bestimmten Epoche, eines bestimmten Volkes, der er hier eine andere gegenüberstellt, die der holländischen (für ihn rein germanischen) Kunst der Renaissance und des Barock, für die genau so die ihr gemäße, organische Form des linearen wie farbigen oder Helldunkelaufbaues feststellbar sein muß. Er tut es, indem er dem übergeordneten Aufbauprinzip der Kunst der romanischen Völker, dem Streben nach Subordination als Aufbauprinzip der holländischen Kunst das Streben nach Koordination gegenüberstellt, eine Vereinigung der Bildteile, die jedem seine Selbständigkeit läßt, nirgends einen zum bloßen unindividuellen Massenteil macht noch ihn überplastisch hervorhebt und isoliert.

Auf zwei Wegen vor allem stellt Riegl das Vorhandensein dieser »Koordination« als organische Form der für die holländische Kunst geltenden Gesetzlichkeit fest. Er untersucht zunächst als erster aufs genaueste den linearen Aufbau (von Riegl Ebenenkomposition genannt) holländischer Gemälde und legt die ihnen gemeinsamen Elemente eines linearen Bildaufbaues fest, aus deren Verbindung stilistische Folgerungen gezogen werden können, in gleicher Art wie etwa aus den Variationen des Dreieck(oder Pyramiden)aufbaus eine stilgeschichtliche Untersuchung der zur Subordination sich zusammenschließenden Werke der Kunst der romanischen Völker erfolgen könnte. Er weist die für die holländische Kunst, wie sie als historische Tatsache vorhanden ist, organisch gegebenen linearen Kompositionsfaktoren nach, begabt mit einem Blick, der aus jeglicher Verborgenheit diese Grundelemente lösen kann. Und, wie er in seiner frühen Arbeit — den Stilfragen — in der abstrakten Kunst der verachteten Schmuckform — dem Ornament — die lineare Formgesetzlichkeit, ihr Stilprinzip auffindet, so weiß er auch hinter der konkretesten Fülle der Natürlichkeit die lineare Struktur aufzustöbern und sie in ihrer Bedeutung für die Erkenntnis des organischen Bildzusammenhanges ins richtige Licht zu rücken.

Der zweite Weg auf dem Riegl das Geheimnis des So-und-nicht-anders-Seins dieser Kunst der Erkenntnis zugänglich macht, liegt in der Art, wie Riegl die Raumgestaltung als Träger einer künstlerischen Idee und damit als Träger entscheidender bildstrukturaler Gesetzlichkeit

erfaßt. Hier gibt er das zweite Maß, mit dem auch die unübersehbare Fülle dieser natürlichsten Kunst gemessen werden darf. Riegl weist nach, daß sich in der Raumgestaltung der italienischen Kunst — von ihm haptische genannt — ein dieser gemäßes Streben nach Isolierung und fürs Barock nach Übersteigerung der Subordination ausdrückt, während für die holländische Kunst eine wesentlich andere Art der Raumgestaltung gilt, die von Riegl als optisch bezeichnet wird. Es ist eine Raumgestaltung, die den Dingen ihre freie koordinierte Selbständigkeit läßt, ja, vermöge des Helldunkels, das in bestimmter Absicht bald trennt, bald verbindet, auch dort noch Verbindung schafft, wo die Linearkomposition für sich allein Subordination bringen würde.

Gibt die Konstatierung der koordinierenden Linearkomposition für sich die Möglichkeit, vor allem die holländische Kunst der Renaissance und des Frühbarocks in ihrer Selbständigkeit und lebendigen Beziehung zur gleichzeitigen italienischen Kunst zu zeigen, so ist mit der Konstatierung der koordinierenden (optischen) Raumgestaltung und ihrer Formen die Möglichkeit geschaffen, auch die organische Struktur der barocken holländischen Kunst, in der sich Linear- und Raumkomposition in viel komplexerer Art zur Einheit verbinden, sichtbar und damit erkennbar zu machen, sie der Verbindung sich gegenseitig steigernder subordinierender Linear- und Raumkomposition, wie sie im italienischen Barockbild lebt, entgegenzustellen.

Wo früher ein zufälliges Neben- und Nacheinander von Bildern war, die als mehr oder weniger natürlich gewertet wurden, ein Konglomerat von Realien, ohne inneren Zusammenhang, ist durch Riegl die Möglichkeit geschaffen, die organische Einheitlichkeit holländischer Kunstwerke nicht nur dumpf zu fühlen, sondern sie klar zu erkennen und die dramatische Geschichte des Kampfes dieser Kunst um ihr Eigenstes bewußt nachzuerleben. Riegls Gruppenporträt ist die erste Stilgeschichte der holländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts.

Das »Holländische Gruppenporträt« ist 1902 erschienen. Seine Art, den Stil der holländischen Kunst festzustellen, ist in vielem selbstverständliche Voraussetzung kunstwissenschaftlicher Erforschung dieses Gebietes geworden. Begreiflich daher, daß heute weniger die Äußerung ihrer Übereinstimmung mit Riegl, als die Konstatierung jener Tatbestände, in denen sie von Riegl abweicht, ihn berichtigt oder ergänzt, zu dem Kreis ihrer Aufgaben gehört. Der hauptsächlichste Einwand richtet sich gegen Riegls eigenwillige Terminologie, die besonders im Gebrauch gedankenloser Nachahmer eher Schaden als Nutzen gestiftet hat. Die Einführung der Termini subjektiv-objektiv, die dem künstlerischen Phänomen inadäquat sind, wurde mit Recht abgelehnt.[1] Dazu kommt noch, daß Riegls persönlicher Gebrauch von subjektiv und objektiv zur Verwirrung Anlaß gibt. Riegl nennt das unveränderte

[1] Edgar Wind, Zur Systematik der künstlerischen Probleme. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft 18. Berlin 1925.

Festhalten eines Bildes, wie es sich dem ruhigen unerregten Beschauer im zufälligen Augenblick der Betrachtungen gibt, subjektiv; dieses »Photogramm« der tatsächlichen, gegebenen Situation ist aber eine Darstellung, die man gerade nach allgemeinem Sprachgebrauch als objektiv zu bezeichnen gewohnt ist. Objektiv ist für Riegl im Prinzip nur jene Darstellung, die die Gegenstände frontal erfaßt und dadurch klar und einwandfrei determiniert gibt (schon das Profilbild erscheint Riegl subjektiv), wobei Riegl jene Eigenschaften des Frontalbildes nicht berücksichtigt, die von Anfang an für diesen Grundtypus der Repräsentation maßgebend sind: die Gruppierung der »objektiven gegebenen Teile« nach ihrer inneren (symbolischen) Bedeutsamkeit. (Die Objektivität einer Darstellung in Grund- und Aufriß, die als künstlerische Möglichkeit auch vorhanden ist, wird innerhalb Riegls Betrachtung nicht erwähnt.) Daß aber trotz dieser verfehlten Termini der Blick auf künstlerische Faktoren von besonderer Bedeutung hingelenkt wurde, sei ausdrücklich festgestellt. Es sind jene, die für zwei Gestaltungsmöglichkeiten konstitutiv sind, für die Gestaltung gemäß einem »gegebenen« Typus und für die Gestaltung, die den »gegebenen« Typus so zurücktreten läßt, daß sie trotz der bleibenden Bindung an diesen, als frei, »untypisch« bezeichnet wird. Es sind zwei Gestaltungsmöglichkeiten, für die in dem hier behandelten Zeitabschnitt die mehr oder weniger richtige Naturwiedergabe von höchst untergeordneter Bedeutung ist.

Dies mußte zunächst festgestellt werden, da das Schaffen einer adäquaten Terminologie zu den wesentlichen Zielen heutiger Kunstwissenschaft gehört. Die anderen Einwände wenden sich gegen jene natürlichen Grenzen, die sich bei einer erstmaligen und grundlegenden Behandlung eines Gebietes von selbst ergeben, so dagegen, daß Riegl manchmal, um zunächst überhaupt sehen und erkennen zu können, schärfere Trennungen vorgenommen hat, als dem organischen Zusammenhang entsprechen. Die allzu scharfe Verselbständigung der Aufmerksamkeit gegen Gefühl und Wille gehört hieher. Ebenso wird die heutige Kunstwissenschaft gegenüber jener zu eindeutigen geradlinigen Entwicklungslinie, die Riegl, dem damals herrschenden naturwissenschaftlichen System folgend, zunächst feststellt, die gegebenen Korrekturen vornehmen müssen.

Eine weitere Aufgabe der heutigen Kunstwissenschaft ist es, bei der Betrachtung holländischer Kunst die Wirkungen jener Bildfaktoren zu untersuchen, auf die Riegl durch seine (noch naturalistische) Auffassung der Kunst ein geringeres Augenmerk gerichtet hatte. Riegls Teleologie der Kunst nimmt als Ziel aller bisherigen Kunstentwicklung die naturalistisch impressionistische Kunst seiner Zeit an. So sehr Riegls Gedanken sonst von einer zu naturalistischen Betrachtung der Kunst wegführen wollen, so nahe ist er ihr oft noch. Farbe und Helldunkel wurden von Riegl daher fast nur auf die Bedeutung hin, die

ihnen für die Raumgestaltung zukommt, untersucht. Die ihnen sonst eigene bildformende Bedeutung lag fast außerhalb des Kreises seiner Betrachtung. Jantzen,[1] der in seinem Buch über die holländische Architekturmalerei Riegl gefolgt war, zeigt in einer Untersuchung über die Farbe bei Pieter de Hooch[2] den Weg an, den heute die Wissenschaft geht. Wölfflins[3] Konstatierung der geschlossenen und offenen Form des Helldunkels bringt die Möglichkeit, eine von Riegl vernachlässigte Funktion des Helldunkels als Bildfaktor zu erfassen. Auch Drosts[4] richtig intendierte, nur wenig sachlich durchgeführte graphische Darstellungen von Helldunkelkontrasten wären hier zu erwähnen.

Mehr oder weniger bewußt folgen alle diese Arbeiten, die das jetzige Stadium der wissenschaftlichen Forschung charakterisieren, den grundlegenden Anregungen Riegls, die ja heute auch von denen, die Riegls Wert, wie den jeder methodischen Forschung leugnen, von den »Kennern« in einer wenig erfreulichen Weise ausgewertet werden. Gibt es doch kaum einen Aufsatz über holländische Kunst, der nicht vom Raum und seiner Bedeutung spricht. Allerdings haben auf diesem Weltenweg die Raumdistinktionen Riegls fast alles von ihrer Klarheit und Prägnanz, durch die sie zu Stilkriterien wurden, eingebüßt.

Die für die holländische Malerei des XVI. und XVII. Jahrhunderts gegebenen Möglichkeiten der Bildstruktur hat Riegl am Gruppenporträt dargestellt, da ihm dieses »Historienbild« der Holländer als »nationalste« Bildgattung für die Bestimmung der Stilfaktoren am geeignetsten erschienen ist. Seine besondere holländische Eigenart bei aller Bindung an die gegebenen Voraussetzungen des Repräsentationsbildes, mögen sich diese auf die würdige Größe des Bildes selbst oder der Gestalten innerhalb des Bildganzen beziehen, ist außer Zweifel. Wie es sich dabei doch von der sonst herrschenden Art des Repräsentationsbildes scheidet, wird vielleicht durch nichts so deutlich wie durch die Tatsache, daß in ihrem Wesen so entgegengesetzte Werke wie die Nachtwache und Bilder v. d. Helst später in gleichem Sinn verstümmelt und verändert wurden, um die Porträtierten wieder in der sonst üblichen Art noch stärker prävalieren zu lassen. Will man sich aber die gegenüber der holländischen Landschaftsmalerei, dem Genrebild oder Stilleben durch die Bindung an die Repräsentation gegebenen Grenzen vergegenwärtigen, so geschieht es am sinnfälligsten, wenn man etwa ein Gruppenporträt, das im sonst üblichen holländischen Kleinformat gemalt wurde, wie Thomas de Keyser's Bürgermeister von Amsterdam (Tafel 53), seinen ungefähr

1 Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910.

2 Hans Jantzen, Farbenwahl und Farbengebung in der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts. Parchim i. M. 1912.

3 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915.

4 Willi Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern, Wildpark-Potsdam 1926.

gleichzeitigen großen Gruppenporträten gegenüberstellt oder das Verhältnis von Skizze und Ausführung untersucht, wie dies bei Ravesteyn's Bild von 1618 möglich ist. Gerade die Konfrontierung der Forderungen des holländischen Stiles mit den gegebenen des Repräsentationsbildes schaffen beim Gruppenporträt die Möglichkeit, die maßgebenden Eigentümlichkeiten des holländischen Stiles klar und eindeutig festzustellen. Langjährige Beschäftigung mit der holländischen Kunst ging bei Riegl der Abfassung des holländischen Gruppenporträts voraus. Sein ungedrucktes, im Jahre 1896 zum erstenmal gehaltenes Kolleg, das er im Wintersemester 1900/01 in erweiterter Form wiederholte, ist der beste Beweis dafür, wie sehr Riegl mit der holländischen Kunst vertraut war, die er als entscheidende Leistung germanisch-nordischer Kunst gemäß seiner Rassenideologie über alles stellte. Für das Gruppenporträt selbst ist noch eine Skizze der Einleitung vorhanden, die bei der Herausgabe zu Rate gezogen wurde.

Auch Notizbücher von seinen Reisen mit Charakteristiken der Gruppenporträte in den verschiedenen Städten sind erhalten und geben einen weiteren Aufschluß über die Gewissenhaftigkeit, mit der Riegl diese Arbeit vorbereitet hatte. Es ist daher Absicht[1] und nicht Unkenntnis, wenn Riegl im Zusammenhang seiner Darstellung einige Gruppenporträte nicht berücksichtigt, die in der allgemeinen Geschichte des holländischen Gruppenporträts von großer Wichtigkeit sind. Das eine ist die Anatomiedarstellung von Mierevelt in Delft. Ihre Bedeutung ist durch die Stellung zwischen Pieter Aertsens Anatomie und der von Rembrandt bestimmt; es sei für diese aus den Notizbüchern Riegls die Beurteilung in ihrer prägnanten Kürze zitiert: »Schüler herum aber noch immer Ebenenkomposition (Rembrandt bringt Tisch ins Schräge). Professor kenntlich und ziemlich sachentsprechend, freilich noch nicht wie Tulp. Die Hörer großenteils herausschauend. Einige äußern unter sich Verkehr.« Über die beiden

1 Anmerkungen und Abbildungen der vorliegenden vollständigen und bis auf die selbstverständlichen Korrekturen unveränderten Ausgabe des Gruppenporträts sind auch durch Riegl's Absicht, an einem möglichst isolierten und überschaubaren Bilderbestand — dem Amsterdamer und Haarlemer Gruppenporträt — die Wandlungen des Stils der holländischen Malerei zu exemplifizieren, bestimmt. Einschränkungen nach mehreren Richtungen ergaben sich daraus. Es mußte zunächst die von Riegl gewollte Isolierung des Gruppenporträts vom Familien- und Freundschaftsbild aufrecht bleiben, so aufschlußreich die Einbeziehung von Werken wie L. Bassanos Familienbild in den Uffizien in Florenz oder, um nur noch ein Beispiel zu nennen, des Freundschaftsbildes von Rubens, der Humanist Lipsius mit den Brüdern Rubens und Wowerius, gewesen wäre. Es mußte weiters auch jedes Reflektieren auf das gleichzeitige französische Schaffen ausgeschaltet bleiben, da Riegl nur die italienische Kunst der holländischen gegenübergestellt hat. Schließlich mußte innerhalb des holländischen Gruppenporträts das Schaffen außerhalb Amsterdams und Haarlems, so interessant innerhalb der lokalen Entwicklung Werke wie die des Joris van Schooten in Leyden, C. van Everdingens in Alkmar, Terborchs in Deventer oder das verbrannte Bild von L. de Jongh in Rotterdam sein mögen, unberücksichtigt bleiben, bis auf jene Werke, die auf die Malerei in Amsterdam und Haarlem bestimmend eingewirkt haben.

Stücke, die den nicht wegzudenkenden Beitrag der Haager Maler zum Gruppenporträt bilden, Ravesteyns frühe Schützenstücke von 1616 und 1618, sind auch Notizen Riegls vorhanden. Die Notiz über das Schützenstück von 1616, als Vorbild Grebbers von besonderem Interesse, lautet: »Ravesteyn. 2 Etagen, aber nicht Breitbild, sondern überhöht, in dem Gedränge von mehreren Personen Tiefe in beiden Niveaus. Übergang mittels einer Treppe, über welche rechts einige von der oberen Estrade seitlich hinabschreiten. Keine Luft zwischen den Figuren, starke Deckungen, darin noch ganz alt. Aber die einfachen Reihen genügten ihm doch nicht mehr. Farben nicht bunt, in gelbbraunem Ton gebrochen. Augen plastisch, Blick mitunter von stechender Lebhaftigkeit, dabei aber doch nicht von so innerlicher Glut wie bei Keyser. Unterhalb der Estrade, also im Vordergrund stehen 3 Chargen, die durch Handauflegen und Berühren verbunden sind. Noch viele blicken auf Bildrand, Handlung ist Handauflegen einzelner zum äußeren Zeichen der Zusammengehörigkeit. Enger Wechselverkehr noch keiner. Inkarnat warm und Schattenführung reich und fast koloristisch.« Riegls Meinung über die Schützenmahlzeit von 1618 ist in folgender Notiz formuliert: »Begrüßung und Beratung der Offiziere. Großes Breitbild. Die Begrüßung ist zum Teil förmlich und frostig, offenbar sollte den Ratsherren geschmeichelt werden. Wechselbeziehung zwischen einzelnen Figuren hier unvermeidlich. Für eine wahre Raumkomposition noch immer viel zu hoch genommen, im Sinne des hohen Horizonts. Hintergrund dunkelbraun und getäfelt, selbst vielleicht durch Nachdunklung oder Übermalung unklar geworden. Ein rechtes Raumzentrum ist auch hier noch nicht vorhanden. Immerhin trachtet er auch hier die uniforme Reihe zu verwandeln durch Abstufung im Umriß der Köpfe, so daß ein Zickzackumriß entsteht wie bei Rubens eine Linienkorresponsion, die natürlich im Sinne einer Ebenenkomposition wirkt. Gruppenweise und Einzelköpfe nicht zu bildhaft, nicht einmal interessant. Recht eine kleinstädtische, beschränkte, eine philiströse Honoratiorenversammlung. Auch seine Offiziere sind zum Teil nicht besser charakterisiert. Aber einige Köpfe von hohem koloristischen Reiz. Ravesteyn vertritt hier die Stufe des Frans Hals von 1616 nur mit minderer Kraft, kommt im geistigen Ausdruck nicht weiter, recht glücklich, wenn auch besondere Tiefe nirgends gesucht ist. Der Blick wirkt minder plastisch; wenn die Augen beschattet wie bei dem Aufstehenden am oberen Ende des Tisches, ist Ausdruck recht gelungen und wirksam.«

Es sei nun noch, was die Forschung seit Riegl zum Gruppenporträt beigetragen hat, zusammengefaßt. Es sind entsprechend der Aufgabe, die sich die holländische Forschung bis heute stellt, vorwiegend Untersuchungen über einzelne Gemälde. Wichtig für die Epoche, die Riegl als Vorstufe bezeichnet, ist das Bild der Jerusalempilger (auf das zuerst Sterck und Six hingewiesen haben und dessen besondere Bedeutung

K. Bauch erkannt hat), da es die Pilger wie Stifter rechts und links von der heiligen Stätte kniend zeigt und damit bestätigt, daß Riegls Erklärung der Haltung der Jerusalempilger bei Scorel aus dem Zusammenhang mit Stifterbildern richtig ist. Die größte Bereicherung an Kenntnissen von Gruppenbildnissen für die erste und zweite Periode brachte das Wiederfinden des Albums mit den Miniaturdarstellungen nach Schützenstücken aus dem Besitz der Stadt Amsterdam in London. (Publiziert von Six und del Court.) Die darin enthaltene Gruppe von Nachzeichnungen nach Gruppenbildnissen bis ungefähr 1535 bestätigt im allgemeinen Riegls Feststellungen und berichtigt sie nur insofern, als sie zeigt, daß die Subordination der holländischen Kunst in dieser Zeit nicht ganz so ferne lag, wie es Riegl angenommen hatte. Auch zeigt das Schützenstück von 1535, daß die Trennung der Bildtypen zwischen dem ersten und zweiten Teil dieser Periode weniger scharf ist, als es Riegl vermutet hatte. Von den Wiedergaben späterer Schützenstücke dieses Albums ist vor allem die eines späten Schützenstückes des Dirk Barentsz wichtig, da dieses die Massenkomposition des 17. Jahrhunderts schon in den Grundzügen vorgebildet zeigt. Der nächste wichtige Fund ist die Skizze Ketels für ein verlorengegangenes Schützenstück von 1581, die im Zusammenhang mit Rembrandt vor allem von Schmidt-Degener schon gewürdigt wurde. Es erschien bei der Neuherausgabe wichtig, die Zeit von ungefähr 1590—1610, die an der Zahl individueller »zeichnerischer« Lösungsversuche am reichsten ist, wenigstens durch Abbildungen ins Bewußtsein zu rücken. Die Gemälde dieser Zeit bilden für die Komposition der folgenden, für Hals wie für C. v. d. Voort und Elias die Grundlage, so fern diese durch Hell, Dunkel und Raumgestaltung ihren Vorbildern zu stehen scheinen. Mitbestimmend für die Auswahl war auch im Sinne Riegls, der Rembrandts Darstellungen als Höhepunkt sah, daß vor allem alle jene Darstellungen, die als Anregungen und Vorstufen für Rembrandt in Betracht kamen, reproduziert wurden. In diesem Sinne ist vor allem auch die Abbildung des einen Schützenstückes von Tengnagel und des Schützenstückes von Lastman gemeint, des ersten Amsterdamer »Schützenstückes im Freien«. Über die Werke Rembrandts, den Höhepunkt holländischen Kunstwollens, sind seit Riegl eine Reihe von Untersuchungen erschienen, auf die in der Bibliographie hingewiesen ist. Riegls eigene Beurteilung der »Nachtwache« leidet darunter, daß er den jetzigen Zustand des Bildes als den ursprünglichen ansah und damit im wesentlichen Punkt zu Schlüssen gekommen ist, die eine Richtigstellung verlangen.

Auf die Wiedergabe der Schützenstücke von Nicolaes Elias, Backer und Sandrart, so wichtig sie als Etappe der normalen Entwicklung der Amsterdamer Gruppenporträte auf der Linie zu Bol, B. v. d. Helst sind, mußte verzichtet werden. Dies konnte aber um so eher geschehen,

da Backers Gruppenporträte in Bauchs Monographie dieses Malers vor kurzem abgebildet und gewürdigt wurden und da überdies eine Darstellung über die Gruppenporträts, die im Saale der Kloveniersdoelen hingen, von J. J. de Gelder vorbereitet wird.

Der Akademismus, der Rembrandt und Frans Hals in der Gunst der Zeitgenossen ablöste, so sehr die Betrachtung einer Zeit, die noch nicht anerkannt war, der kritischen Objektivität Riegls hätte entsprechen müssen — weist doch gerade sein Kolleg das Bemühen auf, auch den Werken dieser Zeit gerecht zu werden — lag ihm zu fern. So kommt es, daß sowohl bei den späten Stufen des Gruppenporträts in Amsterdam wie in Haarlem Riegls Darstellung berichtigt werden mußte.

Man soll aber bei der Beurteilung dieses Teiles des Werkes nicht vergessen, daß Riegl selbst seine Untersuchung an jenem Punkte, der ihm der Höhepunkt in der Entwicklung schien, abbrechen wollte, daß also auch für Riegl jene Teile seiner Arbeit, in denen er die Entwicklung des Gruppenporträts nach Rembrandt behandelt, von geringerer Bedeutung waren. Riegl stellt ja selbst als eine noch zu erfüllende Aufgabe die Weiterführung dieses Themas hin; eine Aufgabe, die wohl am besten an Hand der Anatomiedarstellungen zu lösen wäre. Das Anatomiebild von C. Troost vom Anfang des 18. Jahrhunderts wäre der richtige Endpunkt für die Feststellung jener Wandlungen im Kunstwollen, die mit Aert Pietersz beginnen.

Ludwig Münz.

BIBLIOGRAPHIE

I. LITERATUR ZUM GRUPPENPORTRÄT IM ALLGEMEINEN

A. Schützen- und Regentenstücke

Hermann Riegel, Abhandlungen und Forschungen zur niederländischen Kunstgeschichte, Berlin 1882. Band 1, III. Zur Geschichte der Schütter und Regentenstücke. S. 105—162.

D. C. Meijer, jr., De Amsterdamsche Schutterstukken in en buiten hat nieuwe Rijksmuseum. Oud Holland, Jahrg. 3, 1885 u. folg.

I. Claes Elias, Jacob Lyon, Lastman en van Nieulandt, Pieter Codde. III. 108.

II. Rembrandt. IV. 198.

III. Bartolomaeus van der Helst. IV. 225.

IV. Thomas de Keyser en Joachim Sandrart. VI. 225.

V. Govert Flinck. VII. 45.

J. Six, De Schilderijen in den Handboogsdoelen te Amsterdam, Oud Holland, XV. 1897.

J. Six und W. del Court, De Amsterdamsche Schutterstukken, Oud Holland, XXI. 1903, S. 65.

Emile Michel, Les tableaux de corporations militaires en Hollande, Revue des deux mondes, Band 102, Dez. 1890, S. 865.

G. W. Kernkamp, Schutterij-Garnizoen. Ruiter-en Ratelwacht, S. 126 f. von Regeering en Historie in Band I. Amsterdam in de 17de Eeuw.

C. te Lintum, Onze Schutter-Vendels en Schutterijen van Vroeger en Later Tijd 1550—1908, Haag 1910.

W. Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Kapitel V. Die Probleme der Gruppe. Leipzig 1908.

B. Anatomiegemälde

C. Vosmaer, Die niederländischen Anatomiegemälde. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VIII, S. 13, Leipzig 1873.

C. Vosmaer, les »Leçons d'Anatomie« dans la peinture Hollandaise (Französische Übersetzung des vorhergenannten Aufsatzes). L'Art, Jahrg. III, Bd. 2 (Bd. 9 der Gesamtserie), 1877, S. 73, S. 108.

Eugen Holländer, Die Medizin in der klassischen Malerei, Stuttgart 1903.
S. 5 f. Die Anatomiegemälde.
S. 63 f. Medizinische Gruppenbilder (Abbildungen aller wichtigen holländischen Anatomiedarstellungen etc.).

II. LITERATUR ZU DEN EINZELNEN KÜNSTLERN UND WERKEN

1. Die Vorstufen und erste Periode der holländischen Gruppenporträtmalerei bis 1566

Geertgen van Haarlem. Fortunat von Schubert, Ein Votivbild des 15. Jahrhunderts Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild. N. F. I. S. 103.

Leo Balet, Der Frühholländer Geertgen Tod sint Jans, Haag, 1909.

Max J. Friedländer, Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch, Bd. V. Die altniederländische Malerei, Berlin 1927, S. 20 u. f.

Ludwig Baldass, Geertgen van Haarlem, Kunst in Holland. Bd. 5—6, Wien.

Älteste selbständige Gruppenporträts. Sterck, Portetgroep von Amsterdamsche Ridders van Jerusalem uit 1519, Oud Holland, Jahrg. 37, 1919.

J. Six, Nogeens: Cornelis Buys, Jan van Hout en Jacob Cornelisz. (S. 144. Zuweisung des Bildes der 4 Jerusalemfahrer von 1519 an Jacob Cornelisz.) Oud Holland, Jahrg. 43, 1926.

Kurt Bauch, Die historische Ausstellung 1925 in Amsterdam. Kunstchronik 1925/26, 59. Jahrg, S. 547.

Jan van Scorel. Karl Justi, Jan van Scorel, Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, II., 193 f.

Hoegewerff, J. van Scorel, Haag 1923.

J. F. M. Sterck, Aanteekeningen von 16e eeuwsche Amsterdamsche portretten, Oud Holland, Jahrg. 43, S. 256.

C. H. de Jonge, Portretten van Jan van Scorel en Agath Schoonhoven. Oud Holland 46, 1929.

G. J. Hoegewerff, Jan van Scorel of Zuan Fiamengo? Oud Holland 47, 1930, S. 182 f.

Anthonie Mor van Dashorst. Hymans, Antonio Moro, Brüssel 1910.

Dirck Jacobsz. J. Six, Dirck Jacobsz, Twee Amsterdamsche Schutterstukken te St. Petersburg, Oud Holland, Jahrg. 13, 1895.

M. G. de Boer, Een Amsterdamsch Burgermeesterlijk Echtpaar. Jahrbook der Genootschap Amstelodanum, Amsterdam 1928.

G. J. Hoogewerff, Een portret van Dirk Jacobsz, Oud Holland, Jahrg. 32, S. 81—88.

W. Cohn, Die Ausstellung alter Gemälde aus Wiesbadener Privatbesitz. Der Cicerone, Jahrg. 2, S. 222.

Winkler, Die altniederländische Malerei, Berlin 1924.

Schneider, Dirck Jacobsz, Thieme Beckers Kunstlexikon, Bd. 18.

W. Beets, De tentoonstelling van noordnederlandische Schilder en Beeldhouwkunst voor 1575, Onze Kunst 1914.

Meister der Rotte A von 1531. G. J. Hoegewerff, Jan van Scorel of Zuan Fiamengo? Oud Holland 47, 1930, S. 182 f.

Cornelis Teunissen od. Anthonisz. J. Six, Dirck Jacobsz, Twee Amsterdamsche Schutterstukken te St. Petersburg, Oud Holland 13.

E. W. Moes, De Amsterdamsche boekdrukkers een uitgevers in de sestiende eeuw I. Amsterdam, C. L. von Langerhuysen 1900.

J. F. U. Sterck, Aanteekeningen van 16e eeuwsche Amsterdamsche Portretten, Oud Holland 43, S. 256f.

Doove Barend. Regteren Altena, Doove Barend, Die Schilder en de Wederdooper Jahrboek der Genootschap Amstelsdamm, 1925.

J. Six, Een Schutterstukk van Doove Barend, Oud Holland, Jahrg. 42, 1925, S. 166.

Dirck Barendsz. A. D. de Vries Az., Dirck Barendsz in Taurel l'art chretien en Hollande et en Flandre, 2. Bd., Amsterdam 1881.

J. Six und W. de Court, De Amsterdamsche Schutterstucken, Oud Holland XXI. 1903 (Abb. der Nachzeichnungen nach 2 verlorengegangenen Schützenstücken).

Pieter Aertsz. Mr. N. de Roever, Pieter Aertsz, Oud Holland 7, 1.

Johannes Sievers, Pieter Aertsen, Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert, Leipzig 1908.

Pieter Pietersz. Paul Wescher, Der Maler Pieter Pietersz u. sein Werk, Oud Holland 1929.

2. Zweite Periode der holländischen Gruppenporträtmalerei 1580—1624

Cornelis Ketel. A. D. de Vries, Cornelis Ketel in Taurel, l'art chretien en Hollande et en Flandre, 2. Bd., Amsterdam 1881.

J. Six, Een Schutterstukk von Cornelis Ketel, Oud Holland 1906, XXIV. Jahrg., S. 105.

Schmidt-Degener, Het genetische Problem van de Nachtwacht, Onze Kunst 1914.

Stechow, Cornelis Ketel in Thieme Beckers Künstlerlexikon, Bd. 20.

A. de Conflans. J. Six und W. del Court, Abb. der Nachzeichnung eines Schützenstückes, Oud Holland XXI.

J. Six, Andriaan van Conflans, Oud Holland XXIX.

Pieter Isaacsz. N. de Roever, Pieter Isaacsz, Oud Holland Jahrg. III., Seite 173.

Aert Pietersz. J. Six und W. del Court, a. a. O. Oud Holland, XXI. 1903.

A. Bredius, De Schilderkunst in »Amsterdam en 17e eeuw«, Amsterdam 1897 (Abb. eines Schützenstückes).

Cornelis Cornelisz van Haarlem. C. J. Gonnet, Cornelisz van Haarlem, Oud Holland 1922, Jahrg. XXXX, S. 175.

Tengnagel. Hans Schneider, Der Maler Jan Tengnagel, Oud Holland, Bd. XXXIX, S. 11.

P. Moreelse. Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern, 1926. (S. 129, Abb. eines Schützenstückes).

Cornelis van der Voort. N. de Roever, Cornelis van der Voort, Oud Holland, Bd. III, S. 187, Nachschrift Bd. V, S. 23.

J. Six, Cornelis van der Voort, Een eerste poging tot het terugvinden van zijn werk als portretschilder, Oud Holland, Bd. V, S. 1.

J. Six, Cornelis van der Voort, Oud Holland, Bd. XXIX, S. 129.

J. Six, Het monogram van Cornelis van der Voort, Oud Holland, Jahrg. XXXVI, S. 243.

Werner van Valckert. Siehe Literatur über C. v. d. Voort und Th. de Keyser.

Claesz Pietersz Lastman und Adriaen van Nieulandt. D. C. Meijer jr., De amsterdamsche Schutterstukken in en buiten het nieuwe Rijksmuseum I, Oud Holland III, 1885.

H. C. Rogge, Amsterdam en de 17e eeuw II Het kerkelyk en Godsdienstig Leven (Abb. nach Valckert).

Jacob Lyon, Bredius, Die Meisterwerke des Reichsmuseums in Amsterdam. München 1886—1888.

Nicolaes Eliasz. J. Six, Nicolaes Eliasz Pickenoy, Oud Holland, Bd. IV, S. 81.

Bredius, De Schilderkunst in »Amsterdam en de 17e eeuw« (Abb.) Amsterdam 1897.

Bredius, Een acte over het schutterstukk van 1642 door Nicolaes Eliasz. Oud Holland, Bd. XIII, S. 180.

J. G. Kronig, Een teruggefonden Regentenstuk van Nicolaes Eliasz Pickenoy, Oud Holland, Bd. XXVII, S. 229.

Ravesteijn. Moes en Bredius, De schildersfamilie Ravesteijn, Oud Holland, Bd. IX, S. 207, Bd. X, S. 41.

Geffroy, Le Musée d'Hollande (Abb. des Schützenstückes von 1616).

W. Martin. Jan van Ravesteijns »Magistraat en Schutters« 1618 en het ontwijs daaroor, Oud Holland, 1923—1924, Jahrg. 41, S. 193—198.

Michiel Jansz van Mierevelt. Holländer, Die Medizin in der klassischen Malerei (Abb. seiner Anatomie).

Eisler, Alt-Delft, Wien 1923 (auch Abb. eines Schützenstückes).

3. Dritte Periode der holländischen Gruppenporträtmalerei 1624—1662

Thomas de Keyser. J. O. Kronig, Thomas Hendricks de Keyser (Abb. einer Zeichnung zum Schützenstück 1631, S. 111). Onze Kunst, Bd. XVI, Jahrg. 8/1909.

Rudolf Oldenburg, Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler, Leipzig 1911.

Rembrandt. C. Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Maler des 17. Jahrhunderts, VI. Rembrandt, Maes.

M. R. Valentiner, Rembrandt, Rembrandts wiedergefundene Gemälde; Klassiker der Kunst.

C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts, Haarlem 1906.

Seidlitz, Die Radierungen Rembrandts, Leipzig 1922.

Emile Michel, Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris 1893.

Carl Neumann, Rembrandt, 1. Aufl., Berlin 1902, 3. Aufl., 1922.

Werner Weisbach, Rembrandt, Berlin 1926.

Die Anatomie des Dr. Tulp: Martin, Musée Royal de la Haye 1914 (die ältere Literatur über das Bild ist ausführlich verzeichnet).

Hans Jantzen, Rembrandt, Tulp und Vesal, Kunst und Künstler, Jahrg. 24, S. 313 f.

Die Nachtwache: D. C. Meijer jr., De Amsterdamsche Schutterstukken, II. Rembrandt, (Abb. des Blattes aus dem Album des Frans Banning Cocq), Oud Holland, Jahrg. 4, 1886.

Schmidt-Degener, Een Voorstudie voor de Nachtwacht: de Eendracht van het Land, Onze Kunst 1912, Bd. 21.

Het genetische Problem van de Nachtwach, Onze Kunst 1914, Bd. 26; 1916, Bd. 29 u. 30; 1917, Bd. 31; 1918, Bd. 33.

J. Six, Rembrandts Eendracht van het Land, Onze Kunst 1918, Bd. 33.

Plaats en Tid van Rembrandts Nachtwacht, Onze Kunst 1919.

E. Durand-Greville, La »Ronde de Nuit« et ses transformations, Oud Holland, Bd. 24.

André. Charles Coppier, la Prise d'Armes de la Compagnie de Frans Banning Cocq, l'amour de l'art 1923, Jahrg. 4.

Bredius, Jets over de copie van Gerrit Lundens naar Rembrandts Nachtwacht, Oud Holland, Bd. 30.

Max Dvořak, Die Nachtwache (Meisterwerke der Kunst in Holland), Wien 1923.

Vogelsang, De Nachtwacht en een teckening van A. Dürer, Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II. Serie, 2. Jahrg., 1909.

Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern, S. 160f.

Zeichnung der Kreuzaufrichtung: J. Q. van Regteren-Altena, Een vroeg meesterwerk van Jacob Backer, Oud Holland, Jahrg. 42, 1925.

Zeichnung Josef gibt in der Hungersnot den Aegyptern Getreide: Kurt Freise, Rembrandt und Lastman, Cicerone, Jahrg. 5, 1913.

Zeichnung der Johannespredigt: Neumann, Aus der Werkstatt Rembrandts, Heidelberg 1918.

Anatomie des Dr. Deyman: J. Six, De ligging van het lijk in Rembrandts Anatomische les van Dr. Deyman, Oud Holland, Bd. 23.

Weisbach, Rembrandt, Berlin 1926.

Staalmeester: J. Six, De namen der »Staalmeesters«, Oud Holland 14.

Lilienfeld, Rembrandts Handzeichnungen, Bd. II, Berlin, Tafel 91 (Abb. einer Skizze zu den Staalmeesters).

Rembrandts Handzeichnungen, Bd. I, Amsterdam, Tafel 24 (Abb. einer Skizze eines der Staalmeester).

Dutch Art. An illustradet Souvenir of de exhibition of dutch Art at Burlington house, London, London 1929. Abb. 137 (Abb. einer Skizze eines der Staalmeester).

Bartholomaeus van der Helst. Johs. Dyserinck, De vier overlieden van den St. Sebastiaansdoelen door Bartholomäus van der Helst, Oud Holland, Bd. XI, S. 193.

J. Six, Een teekening van Bartholomäus van der Helst, Oud Holland, Bd. XXVII, S. 142.

I. I. de Gelder, Bartholomäus van der Helst, Rotterdam 1921.

Jacob Backer. Kurt Bauch, Jacob Adriaensz Backer, Berlin 1926.

Govert Flinck. D. C. Meijer jr., Govert Flinck, Oud Holland, Bd. VII, S. 45.

Ferdinand Bol. G. H. Veth, Ferdinand Bol, Oud Holland, Bd. VI, S. 68.

Spilberg Johann. Bredius, De schilderkunst in »Amsterdam in de 17e eeuw«, Amsterdam 1897.

Nicolaes Maes. Valentiner, Nicolaes Maes.

Frans Hals. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig 1881.

Valentiner, Frans Hals.

Bredius, De geschiedenis van een schutterstuk door Frans Hals, Oud Holland, Bd. XXXI, S. 81.

G. D. Gratama, Die Reinigung der Bilder von Frans Hals in Haarlem, Kunst u. Künstler, Jahrg. 24, 1926.

Hendrick Gerritsz Pot. Dr. A. Bredius und P. Haverkorn von Rijsewijk, Hendrick Gerritsz Pot, Oud Holland, Bd. V, S. 161.

Verspronck. J. O. Kronig, Führer durch das Frans Hals-Museum der Stadt Haarlem, Haarlem 1914.

Soutmann. Bode, Studien, Braunschweig 1881.

Jacob van Loo. Siehe den Aufsatz von James Schmidt über Jan de Bray.

Schneider, Jacob van Loo, Zeitschrift für bildende Kunst. 1927.

Jan de Bray, James Schmidt, Jahrbuch des russischen kunsthist. Institutes. Bd. 1, Lief. 2, S. 183—206 nach Oud Holland 1926, S. 148.

Ludwig Münz.

VERZEICHNIS DER KÜNSTLERNAMEN UND KUNSTWERKE

A L O I S R I E G L

DAS HOLLÄNDISCHE GRUPPENPORTRÄT

MIT ACHTUNDACHTZIG TAFELN

TAFELBAND

WIEN 1931
DRUCK UND VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN STAATSDRUCKEREI

BUCHUMSCHLAG NACH EINEM ENTWURF VON FRIEDA DICKER

TAFELVERZEICHNIS

Tafel

Geertgen van Haarlem,
Das Schicksal der irdischen Überreste des heiligen Johannes des Täufers.
Wien, Kunsthistorisches Museum

1 2 4

3

5

Geertgen van Haarlem, Gruppe der fünf Johanniter und sieben Laien aus Geertgens Bilde, Tafel 1

4 5 3 2 1

Geertgen van Haarlem, Gruppe der fünf Johanniter im Gehen aus Geertgens Bilde, Tafel 1

Jan van Scorel, Die Haarlemer Jerusalemfahrer. Haarlem, Frans Hals-Museum

Jan van Scorel, Die Utrechter Jerusalemfahrer aus den Jahren 1520 bis 1524. Utrecht, Centraal Museum

Jan van Scorel, Die Utrechter Jerusalemfahrer aus den Jahren 1463 bis 1525. Utrecht, Centraal Museum

Jan van Scorel, Die Utrechter Jerusalemfahrer aus den Jahren 1525 bis 1535. Utrecht, Centraal Museum

Anthonie Mor van Dashorst, Die Utrechter Jerusalemfahrer aus dem Jahre 1541. Utrecht, Central Museum

Domenico Tintoretto, Achtzehn Confratelli der Scuola dei Mercanti in Venedig.
Venedig, Akademie

Domenico Tintoretto, Achtzehn Confratelli der Scuola dei Mercanti in Venedig.
Venedig, Akademie

Dirck Jacobsz, Schützenstück von 1529, Mittelstück eines dreiteiligen Schützenstückes. Amsterdam, Reichsmuseum

Dirck Jacobsz ? (jetzt Georg Pencz zugeschrieben), Männliches Bildnis.
Wien, Kunsthistorisches Museum

Unbekannter Meister von 1531, Siebzehn Amsterdamer Schützen in Brustharnisch, barhäuptig, zur Rotte A gehörend.
Amsterdam, Reichsmuseum

Cornelis Teunissen, Schützenstück vom Jahre 1533. Amsterdam, Reichsmuseum

Dirck Jacobsz, Schützenstück von 1532. Leningrad, Eremitage

Unbekannter Meister (Allaert Claesz?), Schützenstück vom Jahre 1534. Amsterdam, Reichsmuseum

Unbekannter Meister, Schützenstück von 1554. Amsterdam, Reichsmuseum

Unbekannter Meister, Schützenstück vom Jahre 1557. Amsterdam, Reichsmuseum

Dirck Jacobsz, Dreiteiliges Schützenstück, Flügel (und Mittelbild). Amsterdam, Reichsmuseum

Dirck Jacobsz, Schützenstück vom Jahre 1563. Amsterdam, Reichsmuseum

Dirck Jacobsz, Schützenstück vom Jahre 1561. Leningrad, Eremitage

Dirck Barendsz, Schützenstück vom Jahre 1562. Amsterdam, Reichsmuseum

Dirck Barendsz, Schützenstück vom Jahre 1566. Amsterdam, Reichsmuseum

Pieter Aertsen, Marktszene. Wien, Kunsthistorisches Museum

Pieter Pietersz, Liebespaar. Wien, Kunsthistorisches Museum

Peter Paul Rubens, Schäferszene. München, Alte Pinakothek

Cornelis Ketel, Die Kompagnie des Hauptmannes Dirck Jacobsz. osecrans und des Leutnants Pauw, 1588. Amsterdam, Reichsmuseum

Cornelis Ketel, Skizze zum Schützenstück vom Jahre 1581. Amsterdam, Kupferstichkabinett

Dirck Barendsz, Schützenstück vom Jahre 1586, Nachzeichnung nach dem verlorenen Original. London, Britisches Museum.

Pieter Isaacsz (?), Die Korporalschaft des Kapitäns Hendrik Bollisz, 1596 (?).
Nachzeichnung nach dem verlorenen Original. Amsterdam, Stadtarchiv

Pieter Isaacsz, Die Kompagnie des Hauptmannes Jacob Gerritsz. Hoynck, 1596. Amsterdam, Reichsmuseum

Pieter Isaacsz, Die Kompagnie des Hauptmannes Gillis Jansz. Valkenier und des Leutnants Pieter Jacobsz. Bas im Jahre 1599. Amsterdam, Reichsmuseum

Pieter Isaacsz, Die Korporalschaft des Kapitäns Simon Willemsz. Nooms. Nachzeichnung nach dem verlorenen Original.
Amsterdam, Stadtarchiv

Aert Pietersz, Die Kompagnie des Hauptmannes Jan Philipsz. de Bisschop, 1599. Amsterdam, Reichsmuseum

Aert Pietersz, Die Anatomie des Dr. Sebastian Egbertsz, 1603. Amsterdam, St. Anthonieswaag

Aert Pietersz, Sechs Tuchwardeine 1599. Amsterdam, Reichsmuseum

Aert Pietersz, Die Kompagnie des Hauptmannes Adriaan Pietersz. Raep, 1603.
Nachzeichnung nach dem verlorenen Original. Amsterdam, Stadtarchiv

Cornelis Cornelisz van Haarlem, Schützenstück vom Jahre 1583. Haarlem, Frans Hals-Museum

Cornelis Cornelisz van Haarlem, Festmahl der Offiziere des alten Schützendoelen nach dem Papageienschießen 1599.
Haarlem, Frans Hals-Museum

Gerrit Pietersz, Die Kompagnie des Hauptmannes Jan Jansz. Carel und des Leutnants Thys Pietersz. Schrijver, 1604. Amsterdam, Reichsmuseum

Frans Pietersz. Grebber, Festmahl von Offizieren und Unteroffizieren der Schützengarde, 1619. Haarlem, Frans Hals-Museum

Jan Tengnagel, Die Mitglieder der Amsterdamer Handboogdoele unter Kapitän Geurt Dircksz. van Beuningen, 1613
Amsterdam, Reichsmuseum

Jan Tengnagel, Gruppenbildnis von elf Mitgliedern der Amsterdamer Handboogdoele um 1623.
Nachzeichnung nach dem verlorenen Original. London, Britisches Museum

Cornelis van der Voort, Die Vorsteher des Altmänner- und -weiberspitales, 1618. Amsterdam, Reichsmuseum

Cornelis van der Voort, Die sogenannte Halbkorporalschaft des Leutnants Pieter Pietersz. Hasselaer von 1623. Amsterdam, Reichsmuseum

Unbekannter Meister, Die Kompagnie des Hauptmannes Albert Joncheijn, 1606. Amsterdam, Reichsmuseum

Werner van Valckert, Vier Vorsteher und der Diener der „Großen Krämergilde“. 1622. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Werner van Valckert, Vier Vorsteher und der Aufseher des Aussätzigenspitals, 1624. Amsterdam, Reichsmuseum

Werner van Valckert, Drei Vorsteherinnen und die Verwalterin des Aussätzigenspitals, 1624. Amsterdam, Reichsmuseum

Werner van Valckert, Die Kompagnie des Hauptmannes Albert Coenraetsz. Burgh, 1625. Amsterdam, Reichsmuseum

Nicolaes Elias, Die vier Vorsteher und der Buchhalter des Spinnhauses. 1628. Amsterdam, Reichsmuseum

Claes Pietersz Lastman und Adriaen van Nieulandt.
Hauptmann Abraham Boom und sein Leutnant Ant. Oetgens mit 7 Schützen der Kompagnie, die 1622 zur Verteidigung von Zwolle ausrückte, am 23. September 1623. Amsterdam, Reichsmuseum

Thomas de Keyser, Anatomie des Dr. Sebastiaen Egbertsz de Vrij, 1619. Amsterdam, Reichsmuseum

Thomas de Keyser, Entwurf zur Kompagnie des Hauptmannes Allart Cloeck vom Jahre 1632. Früher Wien, Albertina

Thomas de Keyser, Die Kompagnie des Hauptmannes Allart Cloeck und des Leutnants Lucas Jacobsz. Rotgans im Jahre 1632. Amsterdam, Reichsmuseum

Thomas de Keyser, Die Kompagnie des Hauptmannes Jacob Symonsz. de Vries und des Leutnants Dirck de Graeff, 1633. Amsterdam, Reichsmuseum

Thomas de Keyser, Den Bürgermeistern von Amsterdam wird die Ankunft der Maria von Medici mitgeteilt, 1638
Haag, Mauritshuis

Rembrandt, Die Anatomie des Dr. Tulp 1632. Haag, Mauritshuis

Rembrandt, Die Nachtwache, Amsterdam, Reichsmuseum

Rembrandt Schule (G. van den Eeckhout),
Kreuzaufrichtung, Kreidezeichnung. Wien, Albertina

Rembrandt, Josef läßt in Ägypten Korn verteilen, Kreidezeichnung. Wien, Albertina

Rembrandt, Entwurf zur Anatomie des Dr. Deyman. Amsterdam, Sammlung Six

Rembrandt, Bruchstück der Anatomie des Dr. Deyman 1656. Amsterdam, Reichsmuseum

Rembrandt, Die Staalmeesters, Amsterdam, Reichsmuseum

Rembrandt, Die Enthauptung des Täufers (B. 92)

Rembrandt-Schule, Die Enthauptung des Täufers. Zeichnung. Wien, Albertina

Rembrandt, Die Beschneidung Christi (B. 48)

Rembrandt, Die Beschneidung Christi. 1654 (B. 47)

Bartholomeus van der Helst, Die Kompagnie des Hauptmannes Roelof Bicker und des Leutnants Jan Michielsz. Blaeuw, 1643. Amsterdam, Reichsmuseum

Bartholomeus van der Helst, Das Gastmahl der Schützen am 18. Juni 1648 in dem großen Saal der „St.-Joris-Doelen" zur Feier des Friedensschlusses von Münster 1648. Amsterdam, Reichsmuseum

Bartholomeus van der Helst, Die vier Vorsteher der St. Sebastians- oder Handbogenschützen 1653. Amsterdam, Reichsmuseum

Govert Flinck, Vier Vorsteher der Arkebusierer im Jahre 1642. Amsterdam, Reichsmuseum

Govert Flinck, Schützenfest beim Abschluß des Friedens von Münster 1648. Amsterdam, Reichsmuseum

Ferdinand Bol, Vier Vorsteher des Leprosenhauses, 1649. Amsterdam, Reichsmuseum

Ferdinand Bol, Die sechs Vorsteher des Armenhauses mit dem Hausmeister, 1657. Amsterdam, Reichsmuseum

Ferdinand Bol, Drei Vorsteherinnen des Leprosenhauses, 1668. Amsterdam, Rathaus

Nicolaes Maes, Sechs Vorsteher der Chirurgengilde. Amsterdam, Reichsmuseum

Frans Hals, Festmahl der Offiziere des St. G[illegible]oelen 1616. Haarlem, Frans Hals-Museum

Frans Hals, Festmahl der Offiziere des Cluveniersdoelen 1627. Haarlem, Frans Hals-Museum

Frans Hals, Festmahl der Offiziere des St. Georgs-Doelen 1627. Haarlem, Frans Hals-Museum

Frans Hals, Versammlung der Offiziere des Cluveniersdoelen 1633. Haarlem, Frans Hals-Museum

Frans Hals, Die Kompagnie des Hauptmannes Reynier Reael und des Leutnants Michielsz. Blaeuw 1637. Amsterdam, Reichsmuseum

Frans Hals, Offiziere und Unteroffiziere des St. Georgs-Doelen 1639. Haarlem, Frans Hals-Museum

Frans Hals, Regenten des St. Elisabeth-Spitals, 1641. Haarlem, Frans Hals-Museum

Frans Hals, Regenten des Altmännerhauses 1664. Haarlem, Frans Hals-Museum

Frans Hals, Regentinnen des Altmännerhauses 1664. Haarlem, Frans Hals-Museum

Hendrick Gerritsz. Pot, Offiziere der Cluveniersschützen (1630 abgetreten), die den Doelen verlassen.
Haarlem, Frans Hals-Museum

Pieter Claesz. Soutman, Versammlung der Offiziere der Cluveniersdoelen 1642. Haarlem, Frans Hals-Museum

Pieter Claesz. Soutman, Versammlung von Offizieren der Schützengarde 1644. Haarlem, Frans Hals-Museum

Jan de Bray, Regenten des Armekinderhauses, 1663, Haarlem, Frans Hals-Museum

Jan de Bray, Regentinnen des Armekinderhauses, 1664. Haarlem, Frans Hals-Museum

Jan de Bray, Regenten des Leprosenhauses, 1667. Haarlem, Frans Hals-Museum

Jan de Bray, Regentinnen des Leprosenhauses, 1667. Haarlem, Frans Hals-Museum

Rembrandt-Schule, lavierte Federzeichnung nach 1650. Albertina, Wien